

# ***Alcácer-Quibir.***

**Uma obra têxtil de Paula Rego na década de 1960**

**Joana Macedo Sequeira Mendes**



---

**Dissertação de Mestrado em História de Arte  
Contemporânea**

**Abril 2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em História de Arte Contemporânea, realizada  
sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva,  
do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e  
Humanas da Universidade Nova de Lisboa



**Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea**

***Alcácer Quibir.***

**Uma obra têxtil de Paula Rego na década de 1960**

**A textile work of art by Paula Rego in the 60's**

Joana Macedo Sequeira Mendes

**Palavras-chave:** têxtil, decorativo, vanguarda, estatuto, política, género

## Resumo

Que políticas se inscrevem na análise da realização, receção e história da *Tapeçaria Alcácer-Quibir* de Paula Rego?

Quer no âmbito da produção artística nacional, quer internacional, da Europa e Estados Unidos na década de 1960, multiplicam-se as abordagens à arte têxtil, patente no fazer de muitos artistas que interrogam as barreiras, convenções e estatutos dos objetos artísticos. Elissa Auther, examinando a história da arte têxtil nos Estados Unidos da América, analisa a forma como o poder simbólico do têxtil, paradoxalmente gerado pela sua subordinação na História da Arte a associações profundamente enraizadas com a utilidade e o artesanato, contribuiu, no contexto da arte dos anos 1960 e 1970, para o alargamento das fronteiras conceptuais das definições institucionalizadas das práticas artísticas. Propomos olhar para *Tapeçaria Alcácer-Quibir* questionando a possibilidade de que ela se poderá inscrever num debate sobre o estatuto dos labores tradicionalmente femininos. A *Tapeçaria* de Paula Rego evidencia uma crítica política contra a guerra na técnica laboriosa do bordado e do *aplique*, um esplendor de sabor vernacular, surgindo como experiência artística marginal no âmbito do notável percurso que esta artista desenvolveu, nos anos 1960 e 1970, em torno de uma exploração plástica e poética da técnica da colagem, com muita atenção e apoio da crítica especializada e dos pares, em Portugal.

**Key-Words:** textile, decorative, avant-garde, status, politics, gender

## **Abstract**

Which politics are inscribed in the making, reception and history of Paula Rego's *Tapestry, Alcácer-Quibir*?

Whether considered in the sphere of Portugal's artistic production of the 1960s, or in the international sphere of Europe and the United States, approaches to textile art multiply, in the work of many artists who question the barriers, conventions and status of artistic objects. Elissa Auther, having studied the fiber movement in the United States proposes looking at the way in which the symbolic power of textile, paradoxically generated by its subordination in the History of Art with deeply rooted associations with utility and craft contributed, in the context of 1960's and 1970's art, to broaden the conceptual borders of the institutionalized definitions of artistic practices. We propose looking at *Alcácer-Quibir* questioning the possibility that it can be inscribed in a debate on the artistic status of women's traditional textile labour. Displaying a political critique against war, the use of an intricate work of embroidery and appliqué reveal a vernacular splendour. This work occurs as a marginal artistic experience, in the course of a remarkable development of *collage*, a medium Paula Rego explored, in the 1960's and 1970's, also as an individual poetic, with the attention and support of specialized art critics and fellow artists.

### Dedicatória:

Esta dissertação é dedicada à minha mãe, Alda Macedo, pois a tenacidade e criatividade que investe na sua forma de lidar com a realidade, me inventaram um mundo cheio de possibilidades. Também dedico este trabalho à memória da minha avó, Cândida Gonçalves da Silva, que comigo compartilhou muito da sua experiência como bordadeira, iniciando-me na admiração pelas artes tradicionais das mulheres.

### **Agradecimentos:**

**Antes de mais, agradeço à orientadora, Professora Raquel Henriques da Silva o ritmo e o rigor que continuamente imprimiu à realização deste trabalho. Também agradeço a Helena Freitas e Ana Ruivo a orientação informal que prestaram, na indicação de pistas fundamentais para o desenvolvimento da investigação, na discussão e partilha, mas também na motivação que sempre deram.**

**Agradeço particularmente à artista Paula Rego e à sua filha Caroline Willing, pela disponibilidade em contactar comigo por *email*, e também à artista Helena Lapas, que me recebeu no seu ateliê.**

**Agradeço a todas as pessoas que acederam em falar comigo, e partilhar informação que foi vital no desenvolvimento deste trabalho: Alexandre Pomar, Paula Zaragoza e João Pedro Conceição Silva, Inês de Sousa Leite, Jaime Soares, Luísa Flores, o Eng.º José Luís de Albuquerque e Maria do Carmo d'Orey, o Dr. António Carvalho, Professora Luísa Arruda, Salette Brandão, Manuela Morais e Paula Pelúcia Aparício.**

**É devido um agradecimento especial a Mário Roda, Teresa Matamá e Susana Pires, que acompanharam todo o processo de revisão e formatação final, tendo prestado um apoio incondicional que iluminou todos os dias difíceis.**

# Índice

|   |    |
|---|----|
| Lista de Siglas .....   | 3  |
| 0. Introdução .....   | 5  |
| 0.1. Apresentação e problematização do tema .....   | 6  |
| 0.2. Metodologia e estrutura .....  | 8  |
| 03. Resumo dos capítulos a desenvolver .....  | 9  |
| <br>  |    |
| 1. Contexto da <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> no percurso artístico de Paula Rego .....                    | 15 |
| 1.0 Introdução .....  | 16 |
| 1.1 <i>Dança da Sorte</i> , um pequeno trabalho têxtil. ....  | 17 |
| 1.2 Percurso artístico de Paula Rego desde a entrada na Slade School of<br>Fine Art até aos anos 1970 ..... | 20 |
| 1.2.1 Formação e Rutura .....   | 20 |
| 1.2.2 A colagem no meio artístico inglês, no contexto do Pós Guerra nos anos 1950 .....                     | 25 |
| 1.2.3 Atividade artística entre Portugal e Londres, 1961 - 1964 .....                                       | 28 |
| 1.2.4 1966 - 1971 crescente reconhecimento em Portugal .....  | 34 |
| 1.2.5 A <i>Tapeçaria</i> e o têxtil .....   | 39 |
| 1.3 Imagens .....   | 42 |

|  |     |
|--|-----|
| 2. Arte têxtil e tapeçaria, múltiplas formas e configurações na década de 1960.....                                | 47  |
| 2.1 Tapeçaria e tradição.....  | 48  |
| 2.2 Nova Tapeçaria. ....   | 58  |
| 2.3 Confluências das práticas artísticas decorativas (e domésticas)<br>na expressão artística das vanguardas ..... | 66  |
| 2.4 O têxtil na obra de Menez e Helena Lapas .....   | 81  |
| 2.5 Imagens .....  | 87  |
| 3. <i>A Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , uma leitura em três momentos .....  | 93  |
| 3.1 Tapeçaria bordada e <i>appliqué</i> , uma encomenda para um hotel no Algarve.....                              | 94  |
| 3.2 Diálogo com a tradição da tapeçaria medieval .....   | 103 |
| 3.3 A Tapeçaria Alcácer-Quibir, narrativa e revelação .....  | 110 |
| 3.5 Imagens .....  | 119 |
| Conclusão.....   | 126 |
| Bibliografia .....   | 139 |
| Índice de Imagens .....  | i   |
| Anexos .....   | iv  |

## Siglas Utilizadas

---

AICA. Associação Internacional de Críticos de Arte

CAM. Centro de Arte Moderna

CAMB. Centro de Arte Moderna Manuel de Brito

CMC. Câmara Municipal de Cascais

CITAM. Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne

CHPR. Casa das Histórias Paula Rego

FBAUL. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

FBAUP. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

FCG. Fundação Calouste Gulbenkian

FIL. Feira Internacional de Lisboa

ICA. Institute of Contemporary Arts

IST. Instituto Superior Técnico

MOMA. Museum of Modern Art

MNAA. Museu Nacional de Arte Antiga

MUKHA. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen

SNBA. Sociedade Nacional de Belas Artes





## 0.0 Introdução

---

## 0.1. Apresentação e problematização do tema

O confronto da *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, única obra em exposição permanente na Casa das Histórias Paula Rego (CHPR), em Cascais, com a apresentação da exposição “Anos 70. Contos Populares e Outras Histórias”, onde se apresentou um outro pequeno trabalho têxtil desta artista, *A Dança da Sorte*, bem como uma série de bonecos bordados, realizados no final dos anos 1970, coincidiram para despoletar um questionamento explicitado pela sua curadora, Ana Ruivo<sup>1</sup>, sobre a relação desses trabalhos têxteis com outros produzidos nos anos 1970, por artistas como Helena Lapas, Fátima Vaz, Isabel Laginhas. Um questionamento que nos pareceu interessante desenvolver como tema de uma dissertação, levantando-se porém a necessidade primeira de estudar a *Tapeçaria*, sobre a qual havia ainda muitas dúvidas quanto à sua datação e origem. Por outro lado, o problema de não haver estudos abrangentes de História da Arte sobre o têxtil e a sua relação com a arte contemporânea, no Portugal dessas décadas<sup>2</sup> sugeria a hipótese de haver uma situação de marginalidade deste tema ao nível do seu estudo científico, quando existem evidências múltiplas da vitalidade do meio da tapeçaria, e do têxtil, principalmente a partir da década de 1970, quando os usos deste meio artístico foram motivadores de questionamentos que se inscreviam no centro dos debates em curso no âmbito das vanguardas. Luísa Arruda, Professora da Faculdade de Belas Arte da Universidade de Lisboa (FBAUL), que apresentou pela primeira vez a *Tapeçaria* por ocasião da sua aquisição, em 2007, recorda-se nomeadamente do dinamismo gerado em torno da frequência da cadeira de especialidade de Tapeçaria essa instituição, ao longo dessas décadas.

Se a criação da peça têxtil *Alcácer-Quibir*, na década de 1960, tem uma expressão marginal no âmbito do percurso ímpar levado a cabo pela artista Paula Rego, quer no que toca a aspetos relacionados com a praticamente nula receção que a peça terá por parte da crítica, quer porque enquanto meio, as técnicas abordadas aqui terão pouca expressividade no seu fazer, a ampla dimensão simbólica e artística desta peça, o empenho demorado e laborioso da sua realização, bem como a confluência desse trabalho com um contexto particularmente profícuo ao nível das de

---

<sup>1</sup> A discussão do tema com a curadora e investigadora Ana Ruivo, partiu dos debates tidos no âmbito da atividade profissional que desenvolvíamos, na CHPR, no seu Serviço Educativo, nomeadamente na preparação de conteúdos para a exposição “Anos 70, Contos Populares e Outras Histórias”, em setembro de 2010.

<sup>2</sup> Ana Ruivo esclarece sobre a dificuldade em analisar ou estudar o trabalho de tapeçaria realizado nesta época, devido à praticamente inexistente expressão destas obras em instituições museológicas. Ana Ruivo, “...velhos meios?”, *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, Catálogo da Exposição, FCG, Lisboa, 2010, página 50.

mudanças em curso, levaram-nos a questionar essa marginalidade enquanto fator de relevância para o seu estudo.

Partindo deste leque de interrogações, propusemo-nos desenvolver este estudo estruturando-o numa dupla vertente de análise. Por um lado, questionamo-nos sobre o enquadramento em que se insere a *Tapeçaria* no âmbito de um movimento particularmente significativo de mudança da linguagem e expressividade do desenho e da pintura de Paula Rego, em meados da década de 1960, e em relação também com uma subterrânea e prolongada presença do têxtil na sua obra. Por outro lado, questiona-se esta obra na perspetiva da sua singular tipologia, criada autónoma e criativamente por Paula Rego para uma encomenda no âmbito de um projeto de hotelaria, em relação com um poderoso contexto de explosão dos usos do têxtil na arte contemporânea, com reflexos em Portugal e Inglaterra.

Para a análise da peça no seu contexto, tomou-se em consideração os estudos sobre a arte têxtil, que em Inglaterra e Estados Unidos, principalmente a partir dos anos 1970 e 1980 ganham contornos que posicionam o têxtil no campo de uma questionação pós estruturalista sobre a natureza do estatuto deste meio artístico, em relação com uma sociologia da arte que analisa o engendrar de hierarquias de valor entre variadas formas de arte, e também no âmbito dos estudos feministas como o que desenvolve Rozsika Parker em *The subversive stitch*. A inscrição de Paula Rego num projeto feminista<sup>3</sup>, patente nas perspetivas mais recentes de Marco Livingstone, Ruth Rosengarten e Ana Gabriela Macedo (proposta que surge na bibliografia crítica de Paula Rego com maior veemência a partir dos anos 1980, nas análises de Griselda Pollock, Lynne Cooke e Sarah Kent), sugere a consideração de uma dimensão da política simbólica presente na utilização, neste trabalho, de técnicas inseridas nas tradições domésticas das mulheres.

Em relação com estas políticas, procurou-se questionar a forma como o trabalho têxtil de Paula Rego se relaciona com uma problematização da reconfiguração do estatuto do artista e do objeto artístico, pois as peças criadas neste meio abrem novos territórios, povoados de

---

<sup>3</sup> Escolhemos, a título de exemplo, a formulação desta inscrição da obra de Paula Rego no âmbito de um projeto de teor feminista, explícito por Ruth Rosengarten: «É crucial que, no modo como problematiza a autonomia subjetiva experimentada pelo sujeito feminino, a obra de Rego interrogue igualmente as potencialidades de um projeto emancipatório para as mulheres. Com efeito, dela se têm apropriado as críticas feministas que ali reconhecem uma robusta subversão dos princípios do patriarcado», Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar, A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2009, página 44.

ambiguidade formal, funcional e estatutária que encontramos claramente enunciado por Ana Filipa Candeias, no texto do catálogo da exposição “50 anos de Arte Portuguesa”, ao caraterizar uma alteração do paradigma que desde o final da 2ª Guerra Mundial demarca uma atitude epistemológica: «a criação artística deixa de ser verdade para ser saber (de si e do mundo), reconhecimento e performance: ato de conhecimento, em primeiro lugar, ato de contestação também e reflexão crítica, acerca desse mesmo mundo»<sup>4</sup>.

---

## 0.2. Metodologia e estrutura

Sem haver estudos anteriores, a problemática de se definir ou assumir um modelo metodológico particular foi posta de lado, perante a necessidade sentida de multiplicar as estratégias de investigação, assumindo-se variadas perspetivas que se inserem numa abordagem holística do estudo da peça, colocando-a sucessivamente em diferenciados campos de problematização da História da Arte: a estética da receção; o formalismo; a hermenêutica; a sociologia da arte e o pós-estruturalismo entrecruzam-se ecleticamente ao longo do texto. Assume-se também que essa multiplicidade de abordagens torna impossível de circunscrever os diferentes momentos de análise, propondo-se antes que os capítulos se apresentem como esboços ou aproximações breves, abertos a novas reconfigurações críticas.

A análise da bibliografia crítica foi estruturada, como se disse, em dois momentos, no primeiro e segundo capítulos, a partir da necessidade sentida de contextualizar a Tapeçaria *Alcácer-Quibir* em duas vertentes, por um lado, no percurso artístico de Paula Rego, tornando relevantes as relações que, nesse percurso, se consideraram pertinentes para uma análise do têxtil enquanto tema no seu trabalho. Por outro, procurou-se analisar o contexto da produção da arte têxtil, numa perspetiva muito abrangente, a partir do tema do desenvolvimento do conceito de tapeçaria na História da Arte na Europa, e depois no encontro com uma problematização das relações entre a arte contemporânea e a arte têxtil. O desenvolvimento desta análise passou por um levantamento e consulta exaustivo da bibliografia científica, mas também dos artigos de imprensa e catálogos, encontrados em bibliotecas em Lisboa, Cascais e Londres. A grande amplitude dos temas

---

<sup>4</sup> Ana Filipa Candeias, “Fotografia, performance, imagem em movimento – os artistas e os novos meios em Portugal”, *Anos 70. Atravessar Fronteiras*, catálogo da exposição, Lisboa, 2010, página 36.

abordados levou a uma escolha estratégica da bibliografia, assumindo o risco de que essa escolha comportará muitas lacunas.

O estudo da bibliografia crítica, tendo sido fundamental para o estudo da encomenda, condições de realização e receção da *Tapeçaria*, foi necessariamente incrementado com uma investigação estruturada a partir da realização de entrevistas com os atores da sua atribulada história. Infelizmente, devido a constrangimentos variados e difíceis, alheios à planificação do trabalho para esta dissertação, não foi possível entrevistar pessoalmente nem a artista Paula Rego, nem a sua filha Caroline Willing, que não deixaram de, generosamente, partilhara por *email* pistas e informações fundamentais para a prossecução desta investigação. As entrevistas realizadas, registadas sob a forma de sinopses que se realizaram a partir das gravações e anotações realizadas, surgem estruturadas no último capítulo, a partir de uma reconstituição e análise da história da *Tapeçaria*, elaborada quarenta anos depois, em confronto e relação com as questões definidas com a problemática que se optou por destacar. Finalmente, à luz das propostas críticas coevas que, da obra de Paula Rego, Victor Willing e Salette Tavares elaboraram, realizou-se uma investigação sobre o tema das influências visuais que se consideraram ser pertinente analisar, como também uma pesquisa sobre a História e as narrativas literárias da Batalha de Alcácer-Quibir, em fontes históricas contextualizadas com a realização da peça, no sentido de ensaiar uma hermenêutica ou leitura interpretativa da *Tapeçaria* enquanto narrativa visual.

Apresentam-se resumidamente, os três capítulos em que se estrutura a presente dissertação:

## **1 – Contexto de Produção da Tapeçaria Alcácer-Quibir no Percorso Artístico de Paula Rego**

---

Partindo da análise de *Dança da Sorte*, uma peça têxtil da década de 1960 publicada no catálogo da exposição “Anos 70. Contos Populares e Outras Histórias”, parte-se para uma análise do percurso artístico de Paula Rego, com enfoque nos anos que intermedeiam a realização dessa obra, em 1963, e a realização da *Tapeçaria Alcácer-Quibir*. Paula Rego, uma jovem artista que atinge, desde cedo, o estatuto de uma especial notoriedade, é conotada com uma vanguarda

enunciada de forma marcadamente individual, destacando-se como a primeira portuguesa da sua geração na Slade School of Fine Art, em Londres, uma cidade que enquanto polo cultural será crescentemente significativa e influente na segunda metade do século XX.

A abordagem singular da técnica da colagem que a artista desenvolve irá destacar-se no contexto de um reconhecimento dos pares e da crítica especializada, à luz de uma relação com os temas e questões da nova figuração, do informalismo, de uma problemática ligada à fragmentação do sentido unívoco da construção dos significados do signo artístico. Os seus temas, cores, a sua abordagem despojada e a formulação ou referência a imagens de teor escatológico, que surgem por entre os seus recortes, fazem escândalo. O seu percurso demarca-se por um diálogo e uma tensão permanentes entre a sua identidade portuguesa, bem como o conhecimento profundo da arte e cultura suas contemporâneas com a influência e o diálogo com o ambiente cultural e artístico londrino.

Numa época de crescimento do mercado da arte, com a inauguração de novas galerias, e o retorno a Portugal de jovens bolseiros da Gulbenkian, o período é marcado, no nosso país, por um dinamismo que Paula Rego integra, participando em muitas das exposições coletivas mais significativas da época. Por convite de Fernando Pernes será a primeira artista portuguesa, em dezembro de 1965, na nova Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Arte, inaugurada poucos meses antes, em novembro, com uma exposição de Arshile Gorki.

Notando-se uma mudança sensível na expressão do desenho e da pintura a partir de 1967, a análise deste período do trabalho da artista apresenta-se brevemente numa leitura que abrange o final da década de 1970, quando a realização de uma série de bonecos bordados, realizados no âmbito de uma Bolsa de Investigação e Pesquisa Artísticas, para a qual realizará também uma série de ilustrações, onde é notório o desenvolvimento de um interesse e uma atenção pelo universo plástico e estético do grotesco popular, e da invocação cada vez mais presente do conto popular.

## 2 – Arte têxtil e tapeçaria, múltiplas formas e configurações na década de 1960

---

Neste capítulo procura-se contextualizar a produção da tapeçaria de Paula Rego, com relação a uma forte explosão da aplicação de materiais têxteis, suas técnicas e novas configurações, sob múltiplas formas de expressão artística no final dos anos 1960.

Um trabalho que está antes de mais condicionado pela grande amplitude do tema, mas também pelo caráter muito fragmentado e segmentado da bibliografia, cuja leitura e análise se procurará apresentar de forma sintética, realçando uma perspectiva de conjunto forçosamente resumida. A escolha da bibliografia reflete ainda o objetivo de principalmente caracterizar as situações em Inglaterra e Portugal, as quais refletem realidades extraordinariamente diversas quanto ao campo de produção crítica, teórica e histórica sobre este campo.

Em Inglaterra, principalmente a partir dos anos 1980, as conceções teóricas sobre o têxtil são desenvolvidas com teorias culturais diversas como o pós-estruturalismo, feminismo, modernismo e pós-modernismo<sup>5</sup> salientando-se o caráter híbrido desta categoria, constituída através dos tempos e dos discursos com sentidos e significados muito diferentes<sup>6</sup>. Há inúmeras

---

<sup>5</sup> Pennina Barnett, curadora e autora no campo da arte têxtil contemporânea, organiza a exposição “Women and Textiles Today”, em 1988. No texto “Afterthoughts on curating The Subversive Stitch” reflete sobre as diferentes perspectivas críticas que contribuíram para alargar o conceito de arte têxtil, que além de um valor decorativo, que enfatiza a técnica e o processo, passará a assumir cada vez mais um papel e conteúdo crítico. O trabalho de muitas artistas presentes na exposição encontrava-se então numa zona de fronteira híbrida, entre o interesse por uma produção de caráter manual e artesanal, e o desenvolvimento das suas técnicas, e o laborar sobre o campo das artes plásticas, em perspectivas mais conceptuais e críticas. Para a autora será importante salientar que desde os anos 1980 muitas teorias culturais irão influenciar as práticas artísticas do têxtil, que a partir de agora deverá ser visto em perspectiva, tendo atenção a essas contribuições: «[...] recently a range of cultural theories and practices have also had an impact on textiles, including feminism, modernism and postmodernism» Pennina Barnett, “Afterthoughts on curating The Subversive Stitch”, *New Feminist Art Criticism*, ed. Katy Deepwell, Manchester University Press, Manchester, 1995, página 82.

<sup>6</sup> «In surveying a range of feminist writers on ‘the question of woman’ Janet Wolff points out that many have found pos-structuralist theories useful. These propose that ‘the subject (including the female subject) is constructed in discourse and representation and is thus not a stable, unified category’ [...] ‘Woman’ is a historically and discursively constructed category [...] so ideas about textiles vary across time place and culture [...] Textile Art and Fiber Art are ‘unfinished closures’, provisional categories. They don’t sound right. The difficulty of finding suitable vocabulary suggests uncertainty, a deferral», *ibid.*, *op. cit.*, páginas 81-82.



publicações que acompanham a realização de exposições que evidenciam o desenvolvimento e o reconhecimento extraordinário das práticas artísticas têxteis em diferentes campos<sup>7</sup>.

Partindo dessas diferentes perspetivas traça-se aqui um quadro estruturado em três momentos, que correspondem a áreas generalizadas da produção do têxtil que procuram abranger as diferentes configurações em que a tapeçaria se pode compreender. Em primeiro lugar, analisa-se a produção de tapeçarias em manufaturas segundo uma tradição gótica altamente organizada e especializada, em segundo lugar o surgimento do movimento da Nova Tapeçaria que irá questionar a mera cópia de cartões pretendendo que o próprio processo da tapeçaria seja apropriado para o campo das artes plásticas, e finalmente o desenvolvimento de um interesse que muitos artistas plásticos revelarão pelo campo das artes decorativas e pelo têxtil, desenvolvendo técnicas e o uso de materiais que ao longo do século XX irão contaminar de forma cada vez mais determinante múltiplas práticas das vanguardas.

### 3. A Tapeçaria *Alcácer-Quibir*, uma leitura em três momentos

---

Procurar-se-á neste capítulo apresentar em três momentos uma análise da tapeçaria *Alcácer-Quibir*. Primeiro, relatam-se as condições da sua conceção e encomenda e também o percurso atribulado da peça, uma história que permite entrever a determinação de uma realização original que nas palavras de Helena Lapas se demarcava pelo sentido de vanguardismo proposto, acrescentando-se uma assinalável dimensão política que permaneceu à margem da ampla

---

<sup>7</sup> A título de exemplo refira-se a exposição “The Subversive Stitch” realizada em 1988 em Manchester com curadoria de Pennina Barnett, responsável pela apresentação da secção contemporânea da exposição com o nome “Women and Textiles Today”. A mostra estava organizada duplamente e além da secção contemporânea era acompanhada por uma exposição que refletia uma perspetiva histórica sobre a prática do bordado na Inglaterra desde o século XIV “Embroidery in Women’s Lives 1300-1900” com cerca de 200 peças e curadoria de Jennifer Harris. Rozsika Parker, Jennifer Harris e Pennina Barnett, catálogo da exposição “The Subversive Stitch. Embroidery in Women’s Lives”, Whitworth Art Gallery & Cornerhouse Manchester. Outras exposições exemplificativas de um olhar em perspetiva sobre a história do têxtil, em Inglaterra são a organização da mostra *Master Weavers. Tapestry from the Dovecot Studios 1912-1980* organizado pelo Scottish Arts Council em 1980, dando conta da história da mais importante manufatura do país no século XX. Noutras latitudes podem referir-se em França a exposição comemorativa dos 20 anos do CITAM (Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne), o órgão dinamizador da Bienal de Lausanne e em Portugal Em Portugal também se realizam retrospectivas sobre o têxtil como em 1988 a organização em Matosinhos da primeira Bienal Nacional Portuguesa de Tapeçaria Contemporânea, com uma apresentação abrangente dos artistas que trabalham neste meio no país, e no ano seguinte, da exposição comemorativa do décimo aniversário do Grupo 3.4.5 na SNBA.

divulgação e atenção que a obra da artista Paula Rego convocou no período da apresentação da sua primeira exposição individual em Portugal.

Noutro momento procede-se a uma análise comparativa para o estabelecimento de relações formais, visuais e temáticas de *Batalha de Alcácer-Quibir* com a tradição da tapeçaria medieval, nomeadamente com uma obra de arte marcante da História da Arte, a *Tela da Rainha Matilde*, uma peça do século XI inteiramente bordada sobre linho. Evidencia-se uma interpelação à História de enquanto mote de inspiração e trabalho que atravessa todo o percurso Paula Rego.

Finalmente, realiza-se uma leitura da obra *Alcácer-Quibir* enquanto narrativa, referindo-se à encenação múltipla que esse momento histórico tem na tradição literária do país, partindo da leitura de uma obra da dramaturgia de José Régio (1901 – 1969) e fontes históricas contextualizadas, salientando-se a exaltação de uma dimensão moral contida na inscrição de duas expressões árabes sobre o pecado.



## **CAPÍTULO 1**

**Contexto da *Tapeçaria Alcácer-Quibir* no percurso artístico de Paula Rego**

---

## 1. 0 – Introdução

Este capítulo tem por objetivo enquadrar e contextualizar a produção da tapeçaria *Alcácer Quibir* no âmbito do percurso criativo de Paula Rego, prestando particular relevo ao final dos anos 50 e o início dos anos 70, período em que a produção da peça se insere. Atendendo à falta de informação sobre o tema do trabalho têxtil de Paula Rego, procurou-se realizar um estudo alargado que partisse da análise da exaustiva bibliografia existente sobre a sua obra e percurso.

A única publicação onde foi possível encontrar uma referência explícita à *Tapeçaria* é da autoria do crítico Keith Sutton (1924-1991), artista, crítico de arte do *Listener* e correspondente do *Time*, num artigo publicado na Revista *London Life* de 19 de Março de 1966<sup>8</sup>. Aí refere-se que em Janeiro desse ano, por altura da apresentação da exposição na Sociedade Nacional de Belas Arte (SNBA), Paula Rego havia completado uma imensa tapeçaria feita à mão, «some eight yards long». Para além desta informação, a única documentação encontrada foi produzida no âmbito do processo de aquisição da *Tapeçaria* pela Câmara Municipal de Cascais (CMC), iniciado em 2005. Na nota pública divulgada sobre esta deliberação, disponível no seu sítio de *internet*, anota-se ao fato de a tapeçaria de Paula Rego ser «um dos raros trabalhos de Paula Rego que passou a suporte têxtil»<sup>9</sup>, salientando-se a pertinência de um critério de raridade para afirmar a importância da sua aquisição no âmbito da reunião de uma coleção muito valiosa neste museu.

De facto, se esta obra é rara no âmbito da produção artística de Paula Rego quanto aos materiais e técnicas utilizados, também é rara quanto à sua grande escala e tamanho, pois a sua dimensão de dois metros e meio de altura e seis metros e meio de comprimento não encontra paralelo na restante produção de Paula Rego, no período considerado. No seu formato e tipologia, esta tapeçaria também se pode considerar única, já que a artista mobilizou diferentes práticas de tradição têxtil popular criando uma peça muito diferenciada do modelo tradicional da tapeçaria realizada em manufaturas especializadas (e muito divulgada na época, como era por exemplo a Fábrica de Portalegre), técnica que concebeu de forma inteiramente original.

---

<sup>8</sup> Keith Sutton, “Paula Rego: Every Picture Tells a Story”, *London Life*, páginas 14-16, 19 de Março de 1966.

<sup>9</sup> Parte da documentação relativa ao processo para aquisição da *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, encontra-se em anexo para consulta.

Assim, apresentar-se-á uma proposta de análise do percurso artístico de Paula Rego, que procura pôr em relação a pesquisa realizada com a informação encontrada na abundante bibliografia existente, evidenciando as questões que parecem ser essenciais para o melhor conhecimento da peça em análise nesta dissertação.

---

### **1. 1 – *Dança da Sorte*<sup>10</sup>, um pequeno trabalho têxtil**

Para equacionar um contexto de produção do têxtil na obra de Paula Rego nos anos 1960 ter-se-á em atenção antes de mais uma pequena peça têxtil denominada *Dança da Sorte* (imagem 1), realizada poucos anos antes de *Alcácer-Quibir*. Neste trabalho a expressão do desenho, com elementos sobrepostos e entrecruzados, que ora se apresentam de modo muito simples e rude, como apontamentos infantis, convivendo com outros elementos mais gráficos que remetem à ilustração, e ainda figuras polimorfas, de carácter surrealista, surge interpretado com recurso a formas recortadas em retalhos de pano, renda e *crochet* e a aplicação de elementos diversificados e pré-existentis: «bonecas de papel e madeira, rendas, recortes de uma revista, roupas de brincar, cozidos e alinhavados»<sup>11</sup>. A artista também borda linhas de desenho realizadas com ponto-pé-de-flor, diretamente sobre o suporte de tecido, que parece ser uma toalha ou colcha branca com um padrão de motivos florais monocromáticos.

A narrativa deste trabalho centra-se em torno de uma figura principal, uma jovem mulher-coelho vestida com calças que realçam as suas formas sinuosas e investida de um ritmo vigoroso de dança. Numa expressão de desafio ou provocação, ela deita a língua de fora e estende o braço num movimento expressivamente exagerado, de onde saem linhas como formas de uma energia emanada ou de uma vontade incumprida e mágica. O mecanismo redondo na secção superior, formado por uma cercadura de renda branca, lembra uma figura do tema de origem céltica

---

<sup>10</sup> Paula Rego, *A Dança da Sorte*, c.1963, mistura de diferentes tipos de pano, linha, lã, camurça, pele de coelho, objetos de madeira, plástico e metal, 51 x 41, coleção particular.

<sup>11</sup> Tabela informativa da peça, na página do Projeto *Deep Zoom*, texto de informação, com textos de Helena Freitas, Ana Ruivo, Marta Carvalho e Miguel Albuquerque e Castro. [Consultado em [http://viagens.pt.msn.com/deepzoom\\_paula\\_rego](http://viagens.pt.msn.com/deepzoom_paula_rego), pela última vez em maio 2012]

conhecido como a roda da sorte, parecendo remeter também ao tema das danças de evocação intemporal e mística, como as danças de roda, inserindo-se num gosto pela reinterpretação de símbolos intemporais da memória e da cultura das tradições europeias, de gosto surrealista de cambiantes fantasistas, a propósito do que poderíamos citar Fernando Pernes que, numa crítica da sua obra anota à «ressurreição de antigos motivos célticos cristãos (...) dando razão à tese de Jung sobre o inconsciente coletivo»<sup>12</sup>.

Este trabalho surge como uma interpretação da colagem, que a artista Paula Rego praticava como meio técnico preferencial, substituindo os utensílios que utilizava no âmbito da sua produção pictórica (o lápis, o pincel, a tinta a óleo), por meios (a agulha, o dedal) e materiais (os panos, o *crochet*, os restos de brinquedos) de um âmbito da esfera dos labores das mulheres. Só a utilização da tesoura permanece como elemento comum a ambos os processos.

É significativo que a *Dança da Sorte* tenha sido oferecida ao filho de Salette Tavares (1922-1994), Francisco Aranda depois de este ter oferecido também um desenho seu a Paula Rego<sup>13</sup>. Salette Tavares (1922-1994) era uma amiga próxima e querida de Paula Rego, e a troca de trabalhos e poemas entre si acontecia com frequência<sup>14</sup>. Uma poetisa, tradutora e uma das primeiras mulheres no campo da crítica literária e artística em Portugal<sup>15</sup> Salette Tavares colaborou artisticamente com figuras da vanguarda do Portugal de então<sup>16</sup> que introduziram pela primeira vez em Portugal uma estética do movimento *Fluxus* inspirada por John Cage. Salette Tavares promovia

---

<sup>12</sup> Fernando Pernes, “Exposições na SNBA Galeria de Arte Moderna. Paula Rego Conduto Pomar Sá Nogueira”, Colóquio nº 38, Abril de 1966, página 14.

<sup>13</sup> Informação obtida em entrevista junto de Salette Brandão, filha de Salette Tavares, em entrevista no seu ateliê em março 2013.

<sup>14</sup> Na coleção de Salette Brandão, existem outros trabalhos oferecidos por Paula Rego, nomeadamente uma ilustração do poema *Armário*, poema da poetisa publicado na sua *Antologia*. Informação obtida em entrevista junto de Salette Brandão, filha de Salette Tavares, no seu ateliê em março 2013.

<sup>15</sup> Publicou dois cadernos com a editora Brotéria, *Forma e Criação* e *Forma Poética e Tempo*, ambos em 1965.

<sup>16</sup> Colaborou com Ernesto de Sousa (1921-1988), tendo sido operadora estética na sua secção da exposição da AICA de 1974. Catálogo da Exposição da AICA na SNBA em 1974. Também colaborou em intervenções e performances musicais de Jorge Peixinho (1940-1995).

em sua casa, no início da década de 1960, a realização de serões artísticos onde se experimentavam novas formas musicais e poéticas, nas quais Paula Rego participava com frequência<sup>17</sup>.

Esta ligação artística e intelectual com Salette Tavares, ancorada numa amizade que perpetuará laços de solidariedade, parece pôr em relevo a relação e o desenvolvimento deste trabalho têxtil numa relação ou percurso marcados pelo diálogo de Paula Rego com uma tertúlia de mulheres artistas e intelectuais em que se inseria também a pintora Menez. Caroline Willing<sup>18</sup> referiu que a sua mãe realizou outros trabalhos bordados para oferecer como prendas, a amigos, anotando ao caráter informal que a prática do bordado teria na sua atividade e interesse enquanto artista, Mas, se a marca de uma identidade portuguesa está sempre bem vincada na coleção de influências que o seu trabalho patenteia, a realização deste tipo de trabalhos têxteis também propõe relações e diálogos com outras latitudes, como com o trabalho da jovem Jann Haworth, que expõe pela primeira vez as suas *soft sculptures* no ano anterior em Londres. Um ano marcado pela primeira participação de Paula Rego na exposição do London Group, não deixa de ser interessante anotar que Marco Livingstone referiu o encontro das duas artistas<sup>19</sup>.

Em 1963, quando realiza *A Dança da Sorte*, Paula Rego era uma jovem artista de vinte e oito anos, havia exposto pela primeira vez em Portugal na II Exposição Geral de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), instituição que lhe concede bolsa em 1962. Este ano será fundamental no seu percurso e a artista irá expor pela primeira vez em Londres, na coletiva do *London Group*, participação que repetirá em 1964 e 1965. Paula Rego era então uma artista com a capacidade de afirmar diálogos vigorosos com o ambiente cultural e artístico português mas estendendo relações, cumplicidades e diálogos que conviviam com o ambiente artístico em Londres.

---

<sup>17</sup> Informação obtida em entrevista junto de Salette Brandão, filha de Salette Tavares, no seu ateliê, em março 2013.

<sup>18</sup> Em entrevista por email com Caroline Willing, em março de 2013.

<sup>19</sup> Artigo do catálogo da exposição antológica da obra de Jann Haworth, Marco Livingstone, "The Mom of Pop, Unpacking her Baggage", *Jann Haworth Artist's Cut*, Mayor Gallery, Londres, 2006, página 6.



## 1. 2 – Paula Rego, percurso artístico desde a entrada na Slade School of Fine Art, até 1970

---

### 1. 2. 1. – Formação e rutura

Filha única de um casal de classe média-alta do Estoril, nasce em 26 de Janeiro de 1935. Paula Rego recordará uma infância solitária, passada maioritariamente entre adultos, mas privilegiada, com acesso regular aos bens de cultura, ao meio artístico e literário, as idas à Ópera e ao cinema. A infância da artista é marcante, enriquecida pelo imaginário fantástico das histórias terríveis contadas pelo avô, pela tia Ludgera e pela criada, Luzia, mas também pelo “mimo” dos avós na Quinta na Ericeira. A sua personalidade de criança reservada e talentosa para o desenho é notada pelos professores da St Julien’s School, em Carcavelos, que frequentou para aprender inglês.

Desde cedo o seu pai prepara a ida da filha para Inglaterra, onde ele próprio tinha laços profissionais, e por cuja cultura e sociedade nutria grande admiração. Homem liberal, crítico da ditadura portuguesa, dirá à própria filha que «Portugal não é um país para mulheres». Paula Rego vai para Londres em 1953 para frequentar uma escola preparatória onde realiza os primeiros estudos e prepara a candidatura para uma universidade da sua escolha. Entre as duas escolas de referência de então, a Chelsea Art School e a mais prestigiada Slade School of Fine Arts, Paula Rego opta por se candidatar a esta última., sendo aceite a sua candidatura inicialmente apenas como aluna em *part-time* após análise do seu *portfolio* pelo diretor da Slade, William Coldstream (1908-1987). A artista terá sido a primeira portuguesa da sua geração nessa escola (Jorge Vieira tinha estado em Londres a estudar anteriormente, em 1953), tendo-se-lhe seguido Bartolomeu Cid dos Santos, João Cutileiro, Ruy Leitão e Menez já em 1964, entre outros.

O ambiente e a história da escola é referenciada por Andrew Forge (1923-2002), artista plástico e crítico de arte inglês, colega e amigo de Victor Willing e Paula Rego, no artigo "The Slade to the present day"<sup>20</sup>, um artigo onde o autor procura evidenciar a participação relevante da escola

---

<sup>20</sup> Andrew Forge, "The Slade to the Present Day", *Motif* 6, Shenval Press, Londres, primavera de 1961, páginas 42 a 65.

no debate artístico coevo, bem como a evocação de um prestígio secular, dominado por tutelares figuras masculinas.

No período em que Paula Rego e Victor Willing frequentam a Slade (onde se conhecem), o já referenciado diretor, William Coldstream (entre 1949 e 1975) era um artista marcante de uma corrente do realismo inglês dos anos 1930, que juntamente com outros artistas também professores na Slade como Claude Rogers (1907-1979), Graham Bell (1910-1943) e Victor Pasmore (1908-1998) se encontravam na frente de uma crítica à tradição pictórica influenciada pelo impressionismo francês e influenciados por uma ortodoxia emergente do modernismo. Na escola desenvolvem um ensino rigoroso, onde as disciplinas de pintura e desenho a partir da observação direta e empírica eram fundamentais, e a expressão artística pretendia-se que fosse baseada no rigor da representação e da observação.

À margem da determinação dos seus professores, Andrew Forge deixa expresso um testemunho que atesta do dinamismo dos diálogos em curso, e principalmente da liberdade e independência dos alunos: «It is enough to say that while the main emphasis of the teaching continues to be on drawing and painting from the figure, in a spirit of research, students are also free to experiment in other directions. Of course the vitality of the School rests first with the students, as it always has done»<sup>21</sup> e salienta a importância da disciplina de História de Arte, «the most importante of all»<sup>22</sup> com professores destacados como Roger Fry, Tancred Borenius, Rudolph Wittkower, Gombrich e Etlinger.

Para a geração mais próxima de Paula Rego também seria a altura de marcar a contestação à tradição formalista por via da influência do Existencialismo<sup>23</sup>. Victor Willing (1928-1988) com quem Paula Rego virá a casar em 1957, organiza no Verão de 1953 uma série de Seminários

---

<sup>21</sup> Andrew Forge, *op. cit.* página 46.

<sup>22</sup> *Ibid.*, *op. cit.* página 53.

<sup>23</sup> A importância da estética existencialista, no início dos anos 1950, na Slade, é referida por Lynne Cooke, num texto sobre Victor Willing e os seus primeiros anos de formação: «The importance of Giacometti in the Slade at this time can hardly be exaggerated. Within that post-war aesthetic arena dominated by Existencialism, he held an honoured place, its centrality determined largely by Sartre's famous essay which located him firmly in this ambience.», Lynne Cooke, "Thought Made in the Mouth", *Victor Willing*, ed. Fiona Bradley, Londres, Tate Publishing, 2000, página 11.

conduzidos por David Sylvester (1924-2001) com o título de "Realismo", em que participa juntamente com a contribuição de Barry Daniels e Euan Uglow (1932-2000).

Também o trabalho da jovem Paula Rego é destacado no artigo sobre a história da Slade, já que ganha o prémio de Verão da Escola, em 1954, com a obra *Under Milk Wood*<sup>24</sup> (imagem 2). O autor refere-se a ela como uma artista individual e auto-suficiente, cujo trabalho parece surgir de um desenvolvimento dependente de um diálogo interno<sup>25</sup>. Numa das primeiras séries que Paula Rego produz podemos notar que a representação das personagens de uma grande solidez, investidas de trajes rurais, dispostas em espaços de evocação popular como a cozinha ou a feira popular<sup>26</sup>, como *Celebration (The Birthday Party)*<sup>27</sup> ou *Under Milk Wood*. João Pinharanda (1957) dirá que o seu trabalho nesta altura é marcado pela influência de um neo-realismo de inspiração mexicana, ao estilo de Siqueiros, Orozco, Rivera e Portinari «por uma atenção naturalista aos objetos, pela construção de espaços sólidos mas também por temáticas simbólicas, estranhas, fissuradas por inquietantes relações de composição e associação»<sup>28</sup>. Admite também que este trabalho se ligaria ainda à realidade portuguesa, marcada nos anos 1950 pelos debates estéticos principalmente entre os neo-realismos e os surrealismos com cambiantes que evoluirão ao longo da década e onde os diferentes artistas e mesmo os seus críticos se posicionarão variavelmente.

Assim, se para Andrew Forge o trabalho de Paula Rego se coloca no âmbito de um diálogo interno, poderíamos também acrescentar que ele nunca deixa de refletir um posicionamento pessoal perante as realidades muito diversas que a artista atravessa, nomeadamente entre uma escola muito prestigiada ancorada num ambiente artístico muito exigente e competitivo e a realidade artística, cultural e social portuguesa, que será fonte de inspiração fundamental.

---

<sup>24</sup> Paula Rego, *Under Milk Wood*, 1954, óleo sobre tela, 110 x 110 cm, coleção Colégio da Universidade de Londres, Londres.

<sup>25</sup> Andrew Forge, *op. cit.*, página 56.

<sup>26</sup> João Pinharanda, "Declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio", *História da Arte Portuguesa*, 3º vol., dir. de Paulo Pereira, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, página 597.

<sup>27</sup> Paula Rego, *Celebration (The Birthday Party)*, 1953, óleo sobre tela, 124 x 205 cm, coleção da artista.

<sup>28</sup> João Pinharanda, *op. cit.*, página 597.

Em 1959 afirma-se uma mudança sensível no trabalho de Paula Rego, por revisitação ou encontro com a obra de Jean Dubuffet (1901-1985) impondo-se uma desconstrução do desenho que é simbólica das ruturas inauguradas na nova década, os anos 1960. João Pinharanda anota como características do período a entrada definitiva da arte contemporânea portuguesa no quadro de uma rutura de facto com o passado, influenciada por uma iconoclastia do dadaísmo (e suas múltiplas e variadas consequências técnicas, formais, conceptuais)<sup>29</sup>, em que a artista então, plenamente se insere.

A investigação ou pesquisa com colagem parece despoletar-se em 1959, quando Paula Rego se confronta com a obra de Jean Dubuffet (1901-1985). O impacto da sua arte bruta, inspirada por um lado por uma estética autodidata e *naïf*, como a realizada pelos doentes mentais, que desafiava as premissas do academismo, é fundamental para se compreender a transformação que o desenho de Paula Rego então sofre. A divulgação da obra de Dubuffet, bem como de outros artistas integrados no movimento da Arte Bruta e Informal, marca a atualidade artística europeia no período do final dos anos 1950 e início dos anos 1960<sup>30</sup>.

A marca deixada no trabalho de Paula Rego por esta influência tem sido largamente estudada. David Sylvester, crítico de arte da vanguarda na cena Londrina dos anos 1950 comentará, sobre o trabalho desenvolvido por Paula Rego: «She is strange and individual, an authentic and very courageous person who doesn't seem to mind to put down what she feels. Sometimes her work is odd: I wouldn't expect it to be done by a beautiful and cosy-looking and apparently well adjusted girl»<sup>31</sup>. Esta afirmação permite aferir o tom paternalista que se patenteia, então, com relação à receção do trabalho artístico das mulheres mas também mostra o impacto e a perturbação

---

<sup>29</sup> Para este autor «os anos 1960 são os mais decisivos da arte portuguesa depois dos anos 1910», *ibid.*, *op. cit.* página 602.

<sup>30</sup> Na revista *Motif*, primavera de 1961, uma revista Londrina de arte e cultura contemporânea, Maurice de Sausmarez refere-se à importância de uma exposição de Dubuffet em Paris, salientando-se a proeminência deste artista, bem como a sua independência de outros movimentos: «this was an exhibition to challenge the premisses of every sort of academic painting, figurative and non figurative, to challenge the old gard and the avant-garde; Dubuffet's is an art perhaps even more socially realistic than the social realists», Maurice de Sausmarez, “Dubuffet's Exhibition in Paris”, *Motif* 6, Shenval Press, Londres, primavera de 1961, página 27.

<sup>31</sup> Citado por Keith Sutton, “Paula Rego: Every Picture Tells a Story”, *op. cit.*, página 14.

provocados pela obra de Paula Rego, que se evidencia como um desafio àquilo que era esperado no meio social em que a artista se inseria.

Em 1959, a partir do encontro referido acima, Paula Rego realizou uma série de desenhos aplicando diretamente o óleo muito diluído sobre o papel, chamando-os de «gatafunhos infantis»<sup>32</sup>. Nestes as manchas de cor extravasam a linha do contorno e as formas tornam-se irreconhecíveis. Apesar de referir que as obras da época são infantis e se ligam a um “brincar” com a expressão do desenho, a verdade é que em obras como *Circo Ambulante*<sup>33</sup> (imagem 3) se refere à representação de um corpo feminino com espantoso despojamento. O corpo protuberante, lembrando a gravidez, surge como aglomerado carnal entumecido e escuro, composto só de barriga e glândulas mamárias, afastado de um universo pueril pela sua carga sexual. Um dos seus trabalhos mais conhecidos da época é *Salazar a Vomitar a Pátria*<sup>34</sup>, no qual investe uma grande força contestatária.

Também em 1959 Paula Rego começa a realizar obras onde a colagem se estrutura como meio essencial de construção da imagem. Por exemplo *Banho Turco* (imagem 4) de 1960<sup>35</sup> e *Quando Tínhamos Uma Casa de Campo*<sup>36</sup> de 1961, são composições elaboradas a partir de fragmentos de imagens de jornais e revistas, mas também esboços a lápis, desenhos dos filhos, ainda crianças, ou fragmentos de cadernos de apontamentos. Em *Banho Turco* percebe-se a utilização da colagem como base de composição, onde a pintura também intervém para delinear formas, criar figuras, obscurecer fragmentos de jornais cobrindo ou dificultando a leitura das notícias expostas, recortadas maioritariamente de jornais estrangeiros, ingleses e espanhóis, através de transparências mais ou menos carregadas, por outro lado destacando palavras e expressões que se leem nitidamente: “seins poitrines”, “pilules orientales” e o excerto de um discurso assinado “Benito Mussolini”.

---

<sup>32</sup> Paula Rego, catálogo da exposição, Serpentine Gallery, Londres, 1988, página 45.

<sup>33</sup> Paula Rego, *Circo Ambulante*, 1960, óleo sobre papel, 30,5 x 42 cm, em depósito na CHPR

<sup>34</sup> Paula Rego, *Salazar a Vomitar a Pátria*, óleo sobre tela, 94 x 120 cm, coleção do Centro de Arte Moderna (CAM)

<sup>35</sup> Paula Rego, *Banho Turco*, 1960, Técnica Mista e colagem sobre tela, 84 x 84 cm, em depósito na CHPR.

<sup>36</sup> Paula Rego, *Quando Tínhamos Uma Casa de Campo*, 1961, óleo e colagem sobre tela, 49,5 x 244,5 cm, em depósito na CHPR.

Entre os recortes de imagens, está uma reprodução do *Banho Turco*<sup>37</sup> de Ingres (1780-1867), pintura do academismo francês do século XIX, mas influenciado pelo romantismo, de ambiente intimista e sensual onde o corpo das mulheres representadas se apresenta como ideal de sensualidade erótica que contrasta com a pureza e perfeição quase cerâmica da representação da pele. Na obra original, a composição é muito cuidada, pois apesar de carregado fervor sensual, ela não poderia ferir a sensibilidade das classes ascendentes da burguesia francesa<sup>38</sup>. Na obra de Paula Rego, surge uma reprodução desta conhecida pintura da História da Arte Europeia, recortada e decomposta com outras imagens representativas de partes do corpo formando uma espécie de mecanismo precário. Parecendo estar dotado de umas frágeis e pequenas asas, esta espécie de pesada engrenagem voadora torna-se paradoxal. Por entre as figuras que podemos observar destaca-se uma pequena e elegante figura de mulher com grandes bigodes desenhados, como uma paródia que poderia evocar a imagem do surrealista Salvador Dalí.

As palavras destacadas são referências à sexualidade, à política, à História da Arte, à grande tradição da pintura que a artista irá interpelar desde estes primeiros anos. Os encobrimentos vários que a pintura exerce sobre a colagem, sobre as folhas de jornais, dificultando a sua leitura, parecem evocar as formas variadas de encobrimentos que reprimiam a comunicação e a livre circulação de informação e ideias, e particularmente a referência a jornais da imprensa estrangeira parece relembrar com particular ênfase a censura da imprensa estrangeira em Portugal. Ao mesmo tempo, parecem também sugerir as formas variadas como a sociedade reprimia a expressão livre da identidade individual, da sexualidade, da assunção de papéis de género.

---

## 1. 2. 2 – A colagem no meio artístico inglês, no contexto do Pós Guerra nos anos 1950

A estética de parte das colagens realizadas entre 1959 e 1962 recorda ou remonta às correntes do dadaísmo e do surrealismo dos anos 20, nomeadamente na utilização de cores

---

<sup>37</sup> Dominique Ingres, *Le Bain Turc*, óleo sobre madeira, 108 x 108 cm, coleção Musée du Louvre, Paris.

<sup>38</sup> Neste texto o autor refere-se a Ingres, discípulo de David, como «mestre de um classicismo revisto», que irá trabalhar a pintura a partir da linearidade do desenho, abandonando a modelação escultórica das figuras, «personificou os valores conservadores da pintura». Julian Bell, *Espelho do Mundo. Uma Nova História da Arte*, Orfeu Negro, Lisboa, 2007, página 312.

escuras e um pouco sujas, aplicadas em manchas que ocupam com predominância a superfície da tela, e onde também pontua a cor do papel de jornal tornado amarelado pelas camadas de verniz sobrepostas, com manchas de escorrimentos.

A colagem como meio artístico é um meio próprio do século XX, de certa forma despoletada pela explosão de imagens e do grafismo da imprensa e da publicidade. Picasso e Braque, percursores desta técnica, encontravam nas ruas da cidade de Paris múltiplos estímulos que os levaram a incluí-las nas suas primeiras composições cubistas. A colagem tem sido também considerada simbólica da fragmentação da informação que na contemporaneidade se impõe aos indivíduos e à forma pessoal e individual como eles a absorvem ou interpretam.

No catálogo da exposição da coleção do Arts Council de 2011, “Transmitter Receiver – The Persistence of Collage”, exposição que retrata alguns dos usos da colagem na arte britânica, Caroline Douglas autora do texto do catálogo sintetiza: «Collage is an intensely personal medium – its processes bring it naturally close to the body; it’s materials are often equally intimate, and the collation of these represents a fragmentary, magpie attempt to map some previously unarticulated interior truth»<sup>39</sup>.

Utilizada, como já se disse, no início do século por Picasso e Braque, que adicionam às suas composições pedaços de jornais recortados, e ampliada no dadaísmo na obra de autores como John Heartfield (1891-1968), Kurt Schwitters (1887-1948) e Hannah Höch (1889-1978), a colagem é utilizada com abordagens formais e recursos pictóricos que vão do grafismo abstrato ao discurso político e satírico, utilizando imagens da publicidade para recompor discursos fraturantes.

Depois do seu “uso” no tempo dos modernismos e vanguardas das primeiras décadas do século, a colagem tornar-se-á a primeira forma da linguagem da Pop Art, precisamente no contexto londrino do pós-guerra. Eduardo Paolozzi, em 1952, no primeiro encontro do “Independent Group” no Institute of Contemporary Arts (ICA), em Londres, realiza uma palestra intitulada “Bunk” que se torna um marco do desenvolvimento do movimento Pop Art. Apresenta cartazes e panfletos realizados a partir de uma pilhagem de imagens das revistas, faixas de livros banda desenhada,

---

<sup>39</sup> Caroline Douglas, “Transmitter/ Receiver”, *Transmitter Receiver: The Persistence of Collage*, Hayward Gallery Publishing, Londres, 2011, página 2.

imagens de publicidade, filmes de terror entre outras apresentadas sem qualquer ordem, critério ou comentário.

Eduardo Paolozzi estivera em Paris em 1949, e aí contactara com algumas das grandes figuras do surrealismo e modernismo inicial, Tristan Tzara, Francis Picabia, Joan Miró e Max Ernst, todos os quais haviam praticado a colagem sob interpretações formais e temáticas variadas. O artista compila o seu primeiro livro de colagens chamado *Psychological Atlas* a partir da canibalização do catálogo da exposição *Kunstschaffen in Deutschland* (Art in Germany)<sup>40</sup>. Mais tarde, em 1956, Richard Hamilton apresenta *Just What is It that makes Tody's Homes so different, so Appealing*<sup>41</sup>, uma colagem icónica da Pop Arte britânica, onde introduz elementos de cartazes de publicidade, da linguagem visual do marketing, com um sentido de ironia que interroga a sociedade de consumo pequeno burguesa.

Sem dúvida, Paula Rego integra-se numa recuperação contemporânea de desenvolvimento do meio técnico da colagem, trabalho que realizou de forma ímpar, de 1959 a 1981, com grande sistematicidade, ainda que com menor sentido de experimentalismo, tendo principalmente desenvolvido a sua pesquisa sobretudo no âmbito de uma produção pictórica ligada à pintura e ao desenho. E se, a propósito da relação com as correntes de vanguarda como a Pop, a artista se demarcará, vivamente, nas entrevistas e declarações, não podemos deixar de anotar as formas múltiplas destes relacionamentos patentes nas obras. Segundo ela, não é nem neo-dada, nem Pop, nem surrealista, e tudo isso ao mesmo tempo. Numa entrevista a Alberto de Lacerda, publicada em 25 de Dezembro de 1966 (por ocasião da inauguração da sua primeira exposição individual na SNBA), afirma que o seu trabalho se inspira principalmente em coisas que não têm a ver com a pintura: «caricatura, notícias de jornal, acontecimentos de rua, provérbios, cantigas infantis, danças de roda, pesadelos, desejos, medos.» A artista manterá sempre a rejeição de uma posição intelectual e teórica perante a cena artística, incluindo eventuais filiações a correntes ou movimentos precisos.

---

<sup>40</sup> John-Paul Stonard, "Eduardo Paolozzi's Psychological Atlas", *October* 136, October Magazine Ltd., Massachusset's Institute of Technology, Massachusset's, primavera de 2011, páginas 51 a 62.

<sup>41</sup> Richard Hamilton, *Just What is It that makes Tody's Homes so different, so Appealing*, colagem, 26 x 24,8 cm, Kunsthalle Tübingen



---

### 1. 2. 3 – Atividade artística entre Portugal e Londres, 1961 - 1964

Paula Rego expõe em Portugal pela primeira vez em 1961, na II Exposição Geral de Artes Plásticas da FCG, num momento fundamental do incentivo que essa instituição desenvolve no país no contexto de um generalizado desinteresse pela arte contemporânea por parte do Estado Novo.

Nesta exposição apresentam-se cerca de 300 trabalhos de quase 150 expositores, artistas das mais diferentes áreas e sensibilidades, como nota Artur de Gusmão, então diretor dos Serviços de Belas Artes daquela instituição em artigo do *Jornal de Artes e Letras*<sup>42</sup>. A duplicação de candidaturas nesta mostra, relativamente à anterior, realizada em 1957 nos salões da SNBA, obriga à ocupação do espaço da FIL.

Nela se misturam as propostas dos jovens artistas, então a regressar de estadias no estrangeiro, com o trabalho de artistas já consagrados de um regime estético onde prevaleciam ainda os valores de um modernismo institucionalizado, agraciados com alguns dos prémios atribuídos, como o escultor António Duarte. Dos artistas jovens destaca-se Menez que ganha o segundo prémio de pintura e Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), amigo próximo da artista, aluno da Slade onde será futuro e destacado professor, que ganha nessa exposição o prémio de gravura.

As duas obras apresentadas por Paula Rego são significativas do trabalho que desenvolve nesses anos. *Sr Vicente e Sua Esposa*<sup>43</sup>, uma composição com colagem apresentada na categoria de pintura, denota o desenvolvimento de um sentido de ironia e sátira mordaz relativamente aos valores de uma autoridade masculina imposta de forma boçal. O seu trabalho não passará despercebido, junto de diferentes sensibilidades críticas.

O jornalista Artur Maciel (1900-1977), na crítica que realiza no *Jornal de Letras e Artes* de Dezembro de 1961 procura dar uma ideia do conjunto de obras expostas no Salão, denunciando

---

<sup>42</sup> Artur de Gusmão, “II Exposição Geral de Artes Plásticas”, *Jornal de Artes e Letras*, 1 de dezembro de 1961, página 14.

<sup>43</sup> Paula Rego, *Sr. Vicente e Sua Esposa*, 1961, colagem e óleo sobre tela, 90,5 x 90,5 cm, coleção CAM.

um gosto mais inclinado ao lirismo dos remanescentes naturalismos. Por exemplo, ao comentar Joaquim Rodrigo refere que é «um estado de pintura afro-primitivo» preferindo a grande pujança de Eduardo Viana. Na perspetiva deste crítico, Paula Figueroa Rego destaca-se na categoria de desenho, com *Hurray For The Ding Dong*, como «uma surpresa de humor»<sup>44</sup>. Em Janeiro de 1962, o ainda muito jovem Rui Mário Gonçalves (1934), crítico de arte desde o ano anterior, nota a presença de Paula Rego considerando-a a "grande e única revelação da exposição" entre os artistas informalistas. Juntamente com Jorge Martins, Conduto, Helder Baptista, Lopes Alves, Ângelo de Sousa, o seu trabalho insere-se no âmbito de um novo figurativismo «cheio de possibilidades poéticas»<sup>45</sup>.

Em 1962 Paula Rego irá solicitar à FCG o apoio de uma bolsa, de que usufruirá entre 1962 a 1964<sup>46</sup>. Nestes anos desenvolve a sua atividade artística entre Portugal e a Inglaterra, passando temporadas em ambos os países. O seu trabalho artístico desenvolve-se em torno da colagem, começando a surgir composições onde os seus próprios desenhos ganham preponderância, sobrepondo-se ao uso de imagens de proveniências impressas como jornais e revistas.

Em 1961 realiza *Bartolomeu e Susan*<sup>47</sup> onde o uso de cores de tons rosa e suaves parece evocar o ambiente acolhedor do encontro entre amigos. É uma obra que se poderia enquadrar no conjunto de obras em que Fernando Pernes encontra a «suavidade de subtis transparências cromáticas» retratando temas de «gracioso sabor *naif* ou infantil»<sup>48</sup>, como ainda *Neve*<sup>49</sup> ou

---

<sup>44</sup> Artur Maciel, "Crítica à II Exposição de Artes Plásticas", *Jornal de Artes e Letras*, 17 de fevereiro de 1962, página 14.

<sup>45</sup> Rui Mário Gonçalves, "Crítica à Exposição Geral de Artes Plásticas", *Jornal de Artes e Letras*, 10 de janeiro de 1962, página 14.

<sup>46</sup> «Previously she had shown in the Gulbenkian Exhibition in Lisbon in 1961, and between 1962-1964 was awarded a scholarship», Keith Sutton, "Paula Rego: Every Picture Tells a Story", *op. cit.*, página 15.

<sup>47</sup> Paula Rego, *Bartolomeu e Susan*, pintura e colagem sobre tela, 102 x 129 cm, coleção Manuel de Brito.

<sup>48</sup> Fernando Pernes, "Exposições na SNBA Galeria de Arte Moderna. Paula Rego Conduto Pomar Sá Nogueira", *Colóquio: Revista de Artes e Letras* nº 37, abril, Lisboa, página 14.

<sup>49</sup> Paula Rego, *Neve*, 1964, colagem e óleo sobre tela, 68 x 92 cm.

*Madrugada Ibérica*<sup>50</sup> e que contrasta com outras onde surgem ritmos diferentes, «de divertido bailado infernal»<sup>51</sup>, e como exemplo anotamos a obra *Procession*<sup>52</sup>, também de 1961.

Em 1963 é marcante a realização da obra *O Exílio*<sup>53</sup>, onde se destaca de forma central na composição, o perfil do rosto de um homem de semblante carregado, de forma sintética e preenchido com um azul onde a cor é aplicada de forma plana. John McEwen refere que esta figura de homem, vestido como um homem de negócios, no seu fato de riscas brancas, se pode relacionar com a memória do seu avô<sup>54</sup>, José Figueroa Rego, um republicano ativo politicamente no início do século, mas também um homem de negócios muito empreendedor.

Como noutras composições deste período confundem-se os elementos de uma iconografia muito complexa, entre formas recortadas que se amontoam num conjunto difícil de destringir, cruzando-se em configurações que se sobrepõem no plano da pintura e do desenho como no plano das diferentes narrativas evocadas. Há um processo de associação simbólica que se desenrola no próprio processo do fazer artístico, numa evocação do teatro da memória devedor da experiência da prática surrealista da escrita automática.

Sugere-se no *Exílio* uma relação com a evocação de uma história de oposição e perseguição política, surgindo novamente uma evocação ou celebração da história da sua família, de forma muito direta, na obra *Regicídio*<sup>55</sup>. Esta composição, de 1965, é ilustrativa de um “mito” familiar, segundo o qual o seu avô<sup>56</sup> poderia ter estado envolvido na conspiração ocorrida em 1908.

---

<sup>50</sup> Paula Rego, *Madrugada Ibérica*, 1962, colagem e óleo sobre tela, 72,5 x 92 cm.

<sup>51</sup> *Ibid.*, *Op. cit.*

<sup>52</sup> Paula Rego, *Procession Sem Título*, 1961, pintura e colagem sobre tela, 98 x 131 cm, coleção Manuel de Brito.

<sup>53</sup> Paula Rego, *O Exílio*, 1963, desenho, pintura e colagem sobre tela, 152 x 152 cm, coleção da artista, em depósito na CHPR.

<sup>54</sup> John McEwen, *Paula Rego*, 2ª edição, Phaidon Press, Londres, 1997, página 68.

<sup>55</sup> Paula Rego, *Regicídio*, 1965, colagem e óleo sobre tela, 150 x 200 cm, coleção privada.

<sup>56</sup> «José senior has displayed revolutionary tendencies, and may well have been involved in the assassination, in 1908, of King Carlos I; he never admitted to having been party to it, but he was suspiciously absent from home on the day of the assassination» John McEwen, *op. cit.*, página 26.

A partir de 1963 verifica-se na obra de Paula Rego uma evolução e uma segurança crescente, patente por exemplo nas maiores dimensões das obras realizadas. Também se afirma um uso de contrastes de cores mais vibrantes, visível em *Cães de Barcelona*<sup>57</sup>, de 1964, na utilização de vermelhos intensos (tons terra e tijolo) e amarelos (crisântemos e açafrão). O tema da denúncia política perfila-se cada vez mais recorrentemente nas suas pinturas.

Voltando ao ano de 1963, quando executa a *Dança da Sorte*, Paula Rego participa pela primeira vez numa exposição do London Group, o que repetirá em 1964 e 1965. Este grupo era então presidido por Claude Rogers (1907-1979), pintor da Escola realista da Euston Road, aluno e professor da Slade School of Arts.

Em 1964 Paula Rego participará numa exposição que acompanha o Primeiro Jubileu do Grupo, pretendendo-se, com a exposição organizada, patentear o longo enraizamento dos artistas das vanguardas londrinas naquele grupo. Organizada na Tate Gallery, com o apoio do Arts Council e da FCG<sup>58</sup>, o ecletismo, da variedade de correntes artísticas representadas patenteia a vontade do grupo se instituir como espaço de exposição livre, sem limitações à participação e acolhimento de artistas de muito diferentes correntes e idades<sup>59</sup>.

Andrew Forge escreve a introdução do catálogo, contextualizando o grupo numa tradição de marginalidade relativamente ao contexto artístico inglês. Inspirado nos salões dos *Refusés*

---

<sup>57</sup> Paula Rego, *Cães de Barcelona*, 1964, colagem e óleo sobre tela, 100 x 150 cm, coleção de João Rendeiro. Apesar de esta obra ser muitas vezes referenciada como sendo de 1965, ela surge no catálogo da exposição do London Group de 1964, *London Group 1964*, cat., Art Federation Galleries, Suffolk Street, Londres, 19 março a 10 abril, 1964, página 7.

<sup>58</sup> «The Arts Council has our gratitude for valuable help and advice, for a grant towards expenses, and for arranging to tour the exhibition after the showing at the Tate [...] Finally our most sincere thanks to the Calouste Gulbenkian Foundation for generous and timely support, without which it would have been impossible to mount the exhibition at all», Claude Rogers, na introdução ao catálogo *London Group, 1914-64 Jubilee Exhibition, Fifty Years of British Art*, Tate Gallery, Londres, 1964, página 3.

<sup>59</sup> «Writing about the Allied Artists Association, the unwieldy forerunner of the London Group, Sickert wrote 'The defeated will call it anarchy. But it is no more anarchy than is the stream of people you meet in the Strand. You meet all sorts, and can take your choice. No one is forbidden to walk'. This open permissive spirit was built into the London Group. For years the selection of the annual exhibitions was done by any members who chose to sit in on the day. This guaranteed tolerance and diversity (...)» Andrew Forge, "Appreciation", catálogo *London Group, 1914-64 Jubilee Exhibition, Fifty Years of British Art*, Tate Gallery, Londres, 1964, página 5.

parisienses<sup>60</sup>, o grupo nascera no início do século XX fruto da necessidade de encontrar um espaço de exposição, sentida pelos artistas das diferentes correntes do modernismo, como o Fauvismo, o Cubismo e o Futurismo, com autores destacados do período como Walter Sickert, Charles Ginner (1878-1952) e Wyndham Lewis (1882-1957).

Nos folhetos de apresentação das exposições do London Group de 1963, 1964 e 1965 destacam-se, por entre as dezenas de participantes, aqueles que pertenciam ao círculo dos modernistas da Euston Road School, vinculados a William Coldstream, o director da Slade, ou Victor Passmore do movimento abstrato, também professor na Slade School of Arts, mas também artistas que haviam frequentado os circuitos do surrealismo como Eileen Agar<sup>61</sup>. Entre os participantes encontram-se artistas de gerações muito diferentes, Vanessa Bell (1879-1961), Rodrigo Moynihan (1910-1990) e Alan Davie (1920), bem como artistas muito jovens que como Paula Rego iniciavam a sua carreira, Frank Auerbach (1931) e David Hockney (1937) que participa em 1965<sup>62</sup>.

Nessas exposições, Paula Rego apresenta em 1963 a obra *The Nun*<sup>63</sup> (A Freira) e *Exile*; em 1964, apresenta a obra *The Dogs of Barcelona* (que em Portugal se chamará apenas *Cães Vadios*, para não despertar a curiosidade dos fascistas, segundo relato de Alberto de Lacerda<sup>64</sup>); em 1965 apresenta *Bombeiros de Alijó (Fireman of Alijo)*<sup>65</sup>, estando nesse ano inscrita enquanto membro oficial do Grupo com morada na Albert Street de Londres, casa que havia sido adquirida para a família aí poder passar uma parte do ano.

---

<sup>60</sup> Andrew Forge argumenta, a propósito das críticas de que o grupo é alvo, por realizar mostras onde inclui grupos muito variados de participantes, que este se afirma como local de exposição para aqueles que não estão alinhados, no espírito dos Salons des Refusées «More than once the London Group has functioned as a sort of Salon des Refusés, or as an area where opinions have been formed or alignments indicated within the profession», Andrew Forge, “Appreciation” *op. cit.* página 6.

<sup>61</sup> Eileen Agar (1899-1991) é uma artista plástica britânica que participou no movimento surrealista inglês com Roland Penrose nos anos 30, tendo nesse período trabalhado com colagem e materiais diversos na elaboração de objetos tridimensionais, onde se incluíam por exemplo materiais têxteis.

<sup>62</sup> *London Group*, 1963, 1964, 1965, folhetos das exposições.

<sup>63</sup> Não se encontrou informação publicada sobre este trabalho.

<sup>64</sup> Alberto de Lacerda, “Portuguese Art Since 1910”, *Art Monthly*, nº 20, outubro de 1970, página 12.

<sup>65</sup> Paula Rego, *Os Bombeiros de Alijo*, óleo e colagem sobre tela, 1966, 152,8 X 183 cm, coleção Tate.

Em 1965, Paula Rego participa ainda numa outra coletiva, “Six Artists”, desta vez no ICA, onde expõe obras representativas do percurso e pesquisa que realizara ao longo do último ano. Victor Willing escreve um breve texto para o catálogo desta exposição, evocando de forma poética o processo de trabalho de Paula Rego: «The time of day in that place, of that climate, has the presence of an animal. A heavy, uneasy, sunbaked thing with twitters and whines in one's ear. One must tease it, humiliate it, gouge it, pity it. The picture becomes its face. If it can be described it can be forgiven of being what it is and made lovable even. Such creatures (fawning, violent, lethargic, elusive) rush about or wander, lost singly and in packs. For Paula, painting is trapping them, breaking them, putting on brands and hanging them, groomed and pampered, on the wall.»<sup>66</sup>

Victor Willing tornar-se-á um crítico essencial do seu trabalho, inaugurando com este texto uma perspetiva sobre o trabalho de Paula Rego que é ainda hoje referencial. A existência de um processo de escrita interior e pessoal na realização do trabalho plástico de colagem, a procura de uma semântica interior, reveladora de processos de conhecimento do mundo e de si própria revela-se como uma motivação essencial no trabalho de Paula Rego. O processo criativo assume-se enquanto procura, denúncia, revelação, como um processo desencadeador de uma revolta intrínseca perante as injustiças, sofrimento e repressão, resolvida simbolicamente na superfície da tela.

Victor Willing voltará a este tema de forma mais elaborada em 1971, no texto “Imagiconography” publicado em 1971 na revista *Colóquio Artes*, no ano em que Paula Rego ganha o prémio Soquil. No contexto da arte portuguesa de então, a receção da sua obra será alvo de uma atenção especial, que se analisará de seguida.

---

<sup>66</sup> «A hora do dia naquele sítio, naquele clima, tem a presença de um animal. Uma coisa pesada, difícil, torrada pelo sol que pia e se queixa na nossa orelha. A pintura transforma-se na sua cara. Se pode ser descrito, pode ser perdoado por ser o que é, e até pode tornar-se amável. Tais criaturas (bajulatórias, violentas, letárgicas, elusivas) precipitam-se ou devaneiam, perdem-se sozinhas ou em manadas. Para Paula, pintar é apanhá-las, quebrá-las, pôr-lhes rótulos e pendurá-las, arranjadas e cuidadas na parede» (tradução própria). Victor Willing, *Six Artists*, ICA, Londres, 1965, página 3.

---

#### 1. 2. 4 – 1966 - 1971 crescente reconhecimento em Portugal

O texto de apresentação da exposição de Paula Rego no ICA, em 1965 e o texto “Imagiconography” de 1971, ambos da autoria de Victor Willing balizam um período durante o qual se regista um crescente reconhecimento, interesse e curiosidade pela obra de Paula Rego junto da crítica especializada portuguesa.

Em 1966 Paula Rego é a primeira artista portuguesa na nova galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes, logo a seguir a uma exposição que apresentara o trabalho de Arshille Gorky em Portugal<sup>67</sup>. Segundo Nelson Di Maggio, a inauguração fora «retumbante sucesso de público»<sup>68</sup> (imagem 5), o que confirma uma curiosidade pelo seu trabalho, considerado «profético»<sup>69</sup> pelo crítico na medida em que antecipa as correntes de nova figuração, bem como se opõe a um formalismo reinante. Tal como o americano de origem arménia Arschile Gorky, «Paula Rego possui um espírito surrealista onde a fantasia e o humor atingem as formas de um diabólico e tenro mundo poético»<sup>70</sup>.

A somar à vontade do público de conhecer a «portuguesa de Camden Town» como lhe chama Alberto de Lacerda no poema que lhe dedica e que prefacia o catálogo da exposição, parece haver a vontade de o público testemunhar uma ousadia anunciada, saudada pela receção muito positiva da crítica: «esta jovem fala e convence na sua linguagem antifolclórica, antisentimental, antiburguesa»<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Fernando Pernes considera a exposição de Paula Rego como a primeira numa escala valorativa, no conjunto dos expositores portugueses que nesse ano inauguram a galeria de arte moderna da SNBA “Fernando Conduto, Júlio Pomar e Sá Nogueira”. Fernando Pernes, *op. cit.*, página 14.

<sup>68</sup> Nelson Di Maggio, artigo sem título, coluna de crítica às exposições na revista *Flama*, 10 de janeiro de 1966, página 5.

<sup>69</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>71</sup> Não assinado, “Paula Rego e os Seus Universos Subjetivos”, *Diário de Notícias*, 10 de fevereiro, 1966, Lisboa página 13.

Outra razão que parece ser pertinente para a sua boa receção prende-se com o interesse que o seu trabalho levantara ao nível dos debates artísticos em curso. «Radicada em Londres»<sup>72</sup>, centro emigratório cada vez mais atrativo para muitos artistas, Fernando Pernes acentua que encontra no seu trabalho uma base «ética social e ontológica dos surrealistas»<sup>73</sup> cruzando no entanto influências da arte contemporânea inglesa, como Paul Nash, Francis Bacon, Alan Davie e Peter Blake.

Entre o formalismo e o “informalismo” pictórico, a sua obra aborda questões levantadas sobre os novos estatutos da imagem figurativa, a referência de um discurso narrativo de voz própria, onde se cruzam uma multitude de influências e onde se destacam elementos provenientes de uma cultura popular e de massas, como o desenho anónimo da banda desenhada da revista *Blanco y Negro* e o interesse pela arte gótica dos primitivos catalães.

São múltiplas as exposições em que participará em Portugal ao longo da restante década de 1960. Ainda em 1966 Paula Rego participa em várias coletivas, da Gravura, na Galeria Divulgação, na Quadrante e, no artigo que Keith Sutton escreve nesse ano na revista *London Life*, surge a indicação de que possivelmente participaria numa mostra de arte portuguesa em Nova Iorque<sup>74</sup>. Encontrá-la-emos representada em significativas exposições coletivas organizadas por críticos de arte como José Augusto-França, novamente na Galeria Quadrante no ano seguinte (exposição “Imagem Não-Imagem”) e Rui Mário Gonçalves na Galeria Buchholz na exposição “Novas Iconologias”. Também participará como representante portuguesa na Bienal de Tóquio, em 1967 e na décima Bienal de São Paulo em 1969 antes da realização da sua segunda exposição individual em 1971, na Galeria São Mamede, galeria que tem o apoio artístico do surrealista

---

<sup>72</sup> Fernando Pernes, *op. cit.*, página 16.

<sup>73</sup> *Ibid.*, *op. cit.*.

<sup>74</sup> «In January this year, Paula held her first solo exhibition at the gallery of Modern Art in the Society of Fine Arts in Lisbon. Part of that exhibition is due to be sent to New York in October in an exhibition of Portuguese Art», Keith Sutton, *op. cit.*, página 14.



Vespeira. Nesse ano ganhará o prémio Soquil e a obra *O Quarto dos Castigos*<sup>75</sup> é capa da revista *Colóquio Artes* do mês de Outubro<sup>76</sup>.

A análise do percurso de Paula Rego, visto de uma forma global, mostra-nos que o ano em que acabou a realização da *Tapeçaria Alcácer Quibir* é marcante no seu percurso. 1966 é o ano referido por todos os autores como o do fim da produção das colagens com pintura a óleo, produção que marca a sua primeira exposição individual nesse ano, na SNBA.

Os trabalhos que realiza a partir de 1967 passam a utilizar o acrílico que substitui o óleo. Para John McEwen este meio adaptava-se perfeitamente à necessidade de uma maior rapidez e espontaneidade que o seu método de trabalho requeria, por secar muito rapidamente<sup>77</sup>. Adotando o acrílico como meio de pintura, a artista abandona a introdução, nas colagens, de palavras, desenhos ou recortes de revistas e jornais, que tinham começado a tornar-se menos importantes desde 1964, quando as formas dos seus próprios desenhos e pinturas ganham definitivamente primazia como "matéria-prima".

Em 1967 realiza a obra *Mártires*<sup>78</sup>(imagem 6), e poderá ter realizado também *A Cortina*<sup>79</sup> e *Lenço dos Amores*<sup>80</sup>(imagem 7), duas obras que, apesar de terem uma datação ligeiramente posterior (1968), parecem pertencer à mesma série<sup>81</sup>. Realizou também *Judex* que aparece no Catálogo da exposição na Galeria São Mamede, mas da qual não se conseguiram encontrar quaisquer imagens. Nestas obras nota-se uma mudança acentuada da expressão. As formas

---

<sup>75</sup> Paula Rego, *O Quarto dos Castigos*, 1969, colagem e acrílico sobre tela, 120 x 120 cm.

<sup>76</sup> Revista *Colóquio Artes*, número 4, 2.ª série, Outubro de 1971

<sup>77</sup> «Acrylic, being waterbased and therefore quick-drying, proved to be particularly suited to her spontaneous method of working», O acrílico, por ser feito à base de água, provou ser particularmente adequado à espontaneidade do seu método de trabalho (tradução própria) John McEwen, *op. cit.*, pág. c 83.

<sup>78</sup> Paula Rego, *Mártires*, 1967, tinta acrílica e papel colado sobre tela, 128,5 x 95,5 cm, coleção privada.

<sup>79</sup> Paula Rego, *A Cortina*, 1968, tinta acrílica e papel colado sobre tela.

<sup>80</sup> Paula Rego, *Lenço dos Amores*, 1968, tinta acrílica e papel colado sobre tela 119,2 x 99,5 cm, coleção Millennium BCP.

<sup>81</sup> Apesar de a datação aparecer em algumas publicações como sendo de 1968, a obra *Mártires* está publicada em fotografia na revista *Colóquio Artes* dezembro de 1967.

tornam-se mais gráficas, de cores mais planas e superfícies mais claramente delineadas. Além disso o desenho original de onde parte também parece tornar-se mais descritivo e pormenorizado.

Pode-se observar nos conjuntos de desenhos que conhecemos as diferentes expressões e matizes na abordagem ao meio do desenho. Por exemplo, na série de desenhos a óleo sobre papel de 1959 (referidos no capítulo 1. 3. 2), as formas são apontadas de forma muito crua e infantil, com elevado grau de distorção e mesmo informidade das figuras. No restante período considerado, não existem muitos exemplos desta importante prática do processo de trabalho da artista<sup>82</sup>, o que se poderá dever à sua incorporação, por um processo de destruição e colagem, na própria pintura. Existem no entanto duas gravuras de 1964, *Quebra Cabeças*<sup>83</sup> (imagem 8) e *Sem Título (A espada de Cortiça)*<sup>84</sup>, que se tornam muito interessantes porque permitem observar uma matriz de um trabalho que não foi alvo de recorte.

Nestas gravuras há uma formulação elaborada das figuras que apontam mais cabalmente para elementos de representação reconhecíveis: um homem com uma pasta; um cão monstruoso; uma ave alta e pernetas. Há uma predominância de formas lineares com múltiplas contorções, como ligamentos que prolongam, desfigurando e tornando fantásticas as formas anotadas. Estes desenhos também ajudam a destrinçar uma mudança no desenho da artista, na criação de figuras fantásticas de um imaginário cada vez mais elaborado, sugerindo-se uma ligação mais próxima e atenta aos movimentos do surrealismo, principalmente de um surrealismo de cambiantes polimórficas praticado em Portugal pelo grupo de Cruzeiro Seixas (1920-) e Mário Cesariny (1923-2006).

Na série de desenhos *Histórias de Todos os Dias* (imagem 9), realizada em 1969 e apresentada lado a lado com a sua pintura na exposição individual de 1971, a figuração torna-se muito precisa e descritiva, cheia de pormenores que anotam por exemplo os elementos de

---

<sup>82</sup> A importância da prática do desenho no trabalho da artista foi já largamente defendida, e está patente por exemplo na escolha do primeiro nome do seu museu em Cascais que se deveria chamar Casa das Histórias e dos Desenhos. Este tema é desenvolvido por Teresa d'Orey Capucho, na dissertação de Mestrado *O Desenho como ponto de Referência: O desenho como Factor de Mudança*, FBAUL, 2001.

<sup>83</sup> *Quebra Cabeças*, 1964, água tinta e água forte, 17,8 x 24,5 cm (mancha), coleção CHPR.

<sup>84</sup> *Sem Título (A espada de Cortiça)*, 1964, água tinta e água forte, 24,6 x 18 cm (mancha), coleção CHPR.

decoração, as texturas dos penteados, os padrões dos vestidos, prenes de um lirismo poético que voltaremos a encontrar no trabalho do surrealista Mário Botas (1952-1983).

Esta mudança do desenho, que tornará as figuras e as formas mais «legíveis» também na pintura, é anotada pelo crítico de arte Francisco Bronze logo em 1967, pois destaca a obra *Mártires* de Paula Rego como «o ponto mais alto»<sup>85</sup> numa crítica à exposição “Imagem / Não Imagem”<sup>86</sup>. Relativamente às obras que conhecia anteriormente de Paula Rego esta aparece-lhe como que inspirada nas imagens mais grosseiras dos *comic*, com contrastes de cores muito fortes. E, se o trabalho de Paula Rego continua a ser consensualmente entendido à luz de uma violência e erotismo declarados, salienta-se que, relativamente às colagens anteriores há uma variação tímbrica de cores mais escuras e, agora, uma posição «mais conservadora, nos limites fixados por uma pintura-pintura»<sup>87</sup>.

Relativamente às mudanças ocorridas então no seu trabalho, John McEwen realça a mudança da gama de cores utilizadas que acompanham a tendência londrina com forte influência das novas correntes da moda: «Each era has its fashionable colours, and London at the height of the 1960s saw a psychadelic outburst of colour in retail clothes after years of drab, post-war austerity. Sixties colours were purple, green, pink and yellow, often in gaudy combinations and patterns»<sup>88</sup>. Para este crítico, na obra de Paula Rego as cores tornam-se vibrantes e sintéticas, por contraste com as cores mais ocres do período anterior. Ainda, surgem novas formas de um universo visual contemporâneo e explosivo, formas orgânicas e vegetais, patente por exemplo na representação de uma grande beringela que podemos observar na obra *Mártires*. Estas formas ou elementos são inspirados na Art Nouveau e estavam popularizadas nas tendências da arte gráfica com as ilustrações que Alan Aldridge realiza para o *Beatles Song Book*<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup> Francisco Bronze, Coluna de Crítica às Exposições, *Colóquio Artes* nº 36, de dezembro 1967, página 14.

<sup>86</sup> Exposição “Imagem / Não Imagem” é organizada por José Augusto França na Galeria Divulgação em 1967.

<sup>87</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>88</sup> John McEwen, *op.cit.*, página 83.

<sup>89</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

Esse ano de 1966, parecendo surgir no âmbito da sua produção artística como charneira, será marcado por eventos dramaticamente trágicos na vida pessoal de Paula Rego. A morte do pai, a morte do sogro e o diagnóstico de uma esclerose múltipla ao marido despoletam uma tensão nervosa e familiar a que a artista estará sujeita desde então, e que se refletirá de forma marcadamente dolorosa sobre a forma como percebe a atividade artística do período.

O trabalho dos anos seguintes será, durante muitos anos arredado das exposições retrospectivas da sua obra, por vontade expressa da artista, desde a primeira em 1988, na Serpentine Gallery, em Londres. Foi preciso que tivessem decorrido mais de vinte anos até que se concretizasse o início de uma reconciliação entre a artista e esta década do seu trabalho, o que ocorreu com a montagem da exposição *Anos 70. Contos Populares e Outras Histórias* com curadoria de Ana Ruivo, na CHPR<sup>90</sup>.

---

### 1. 2. 5 – A Tapeçaria e o têxtil

Parece que o estudo e a divulgação da *Tapeçaria*, peça que realizou ao longo dessa década, esparso e pouco desenvolvido na bibliografia existente, poderá ajudar a completar e a enriquecer a interpretação e o conhecimento do percurso artístico da artista no período considerado, inscrevendo-o mesmo em novas latitudes dos contextos da arte contemporânea dos anos 1960. A maior peça realizada até aí, e possivelmente também a primeira encomenda da artista, esta obra de arte decorativa parece poder propor uma investigação ímpar em que se jogam questões relacionadas com as hierarquias das diferentes práticas artísticas, mas também a sua identidade social.

No trabalho de Paula Rego, a partir de 1966, assiste-se a um progressivo alheamento estético das correntes da arte modernista em voga em Inglaterra muito marcadas pelo final da 2ª Guerra Mundial (Dada, Surrealismo, Arte Bruta, e na literatura, o Existencialismo) para despertar um interesse pela ilustração, pela cultura popular e de massas, pelo artesanal, pelo conto da

---

<sup>90</sup> Esta exposição foi realizada com curadoria de Ana Ruivo, e apresentada na CHPR ao mesmo tempo que a primeira retrospectiva em Portugal da obra do marido, Victor Willing.

tradição oral, o qual se continuará a desenvolver até à realização, com o apoio da FCG, de um trabalho de investigação sobre a ilustração, que acabará por culminar também com a realização dos bonecos apresentados na Galeria 111 em 1978, o que foi já observado por Ana Ruivo no catálogo da exposição *Anos 70. Contos Populares e Outras Histórias*.

Não é despiciente que o têxtil surja no trabalho da artista, como tema, em duas obras que realiza em 1967 (*Cortina, Lenço dos Amores*) ou que na década de 70 as formas de ligamentos representados com texturas moles e fofas, ou grande panos cheios de pregueados, por vezes muito voluptuosos, se desenvolvam na sua obra enquanto formas preferenciais e marcantes de grande recorrência, como podemos ver na obra *Hydra*<sup>91</sup> (imagem 10). Carlos Carreiro (1946), artista fundador do Grupo Puzzle ativo no Porto nos anos 1970<sup>92</sup>, na obra *Interior com Paula Rego e Joaquim Rodrigo*<sup>93</sup> representa os dois artistas como figuras eminentes que nos anos 1970 marcaram a sua experiência e formação enquanto jovem artista. Nesta pintura, o trabalho de Joaquim Rodrigo surge representado por um quadro reproduzido numa grande parede do interior onde a cena se desenrola. No entanto, o trabalho de Paula Rego é simbolicamente referenciado como um amontoamento destes poderosos drapeados, representados como formas escultóricas a três dimensões.

Esta visão mostra que na receção da obra da artista, estas formas têm uma dimensão de tridimensionalidade, ainda que representadas no plano da pintura, e ainda que esses elementos têxteis têm proeminência no trabalho de Paula Rego, numa perspetiva visual mas também simbólica. Numa crítica realizada em 1974, sobre a exposição individual de Paula Rego patente na Galeria da Emenda, Salette Tavares salienta a dimensão simbólica dessas «ligaduras» assinalando uma perspetiva ou dimensão analítica freudo-jungiana que elas parecem sugerir<sup>94</sup>.

No entanto, conhecer ou explorar a simbologia do trabalho ou da representação do têxtil nas obras da artista adentrando a década de 1970 fica fora do âmbito deste trabalho. Interessa

---

<sup>91</sup> Paula Rego, *Hydra*, 1969, colagem e acrílico sobre tela, 120 x 120 cm, coleção particular.

<sup>92</sup> Laura Castro, “Carlos Carreiro no Singular e no Plural”, *Carlos Carreiro na Coleção de Carlos Carreiro 1967/2010*, Galeria Municipal de Matosinhos, 2011.

<sup>93</sup> Carlos Carreiro, *Interior com Paula Rego e Joaquim Rodrigo*, 1983, tinta acrílica sobre tela, 80 x 100 cm.

<sup>94</sup> Salette Tavares, “Dados para uma Leitura de Paula Rego”, semanário *Expresso*, 1974, página 14.

acima de tudo enunciar uma relação com o mundo artístico envolvente, profícuo e poderoso que a tapeçaria indicia, já que ao longo da década de 60 a arte têxtil irá conhecer múltiplos desenvolvimentos na Europa e nos Estados Unidos, com repercussões no contexto português.

É esse o tema que se propõe para o capítulo dois da presente dissertação.

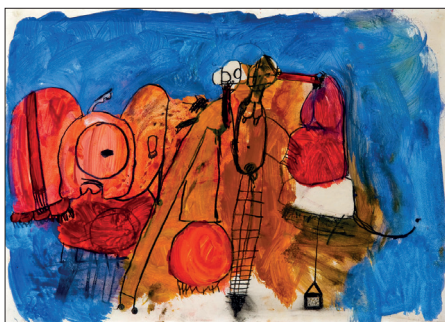


1. Paula Rego, *A Dança da Sorte*, c.1963, mistura de diferentes tipos de pano, linha, lã, camurça, pele de coelho, objetos de madeira, plástico e metal, 51 x 41 cm, coleção particular.





2. Paula Rego, *Under Milk Wood*, 1954, óleo sobre tela, 110 x 110 cm, coleção Colégio da Universidade de Londres, Londres.



3. Paula Rego, *Circo Ambulante*, 1960, óleo sobre papel, 30,5 x 42 cm, em depósito na CHPR.



4. Paula Rego, *Banho Turco*, 1960, Técnica Mista e colagem sobre tela, 84 x 84 cm, em depósito na CHPR.



«Sou mulher, mãe e artista. Assim me realizo. Sorrio à lembrança de meu marido e de meus filhos...»



«...e concentro-me nos quadros»



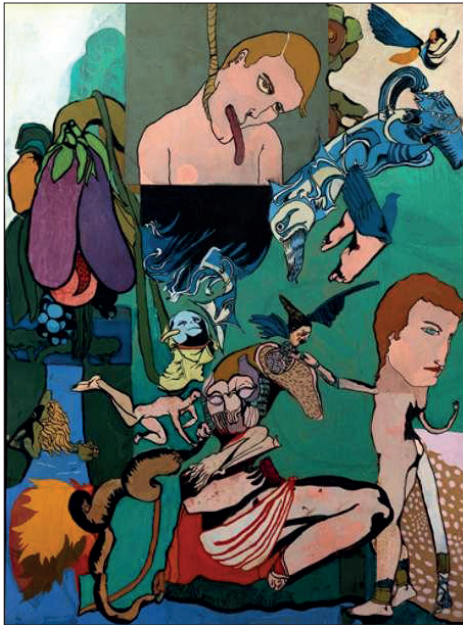
«Uma notícia no jornal. Uma cena na rua. Uma recordação — e eis que me sinto capaz de executar um quadro...»



«Um artista hesita sempre... Tantas solicitações! Mas depois escolhem»

5. Entrevista, n.a., “Paula Rego: Pretendo quando pinto dar uma face ao medo”, *Século Ilustrado*, 8 de janeiro, página 4.





6. Paula Rego, *Mártires*, 1967, tinta acrílica e papel colado sobre tela, 128,5 x 95,5 cm, coleção privada.



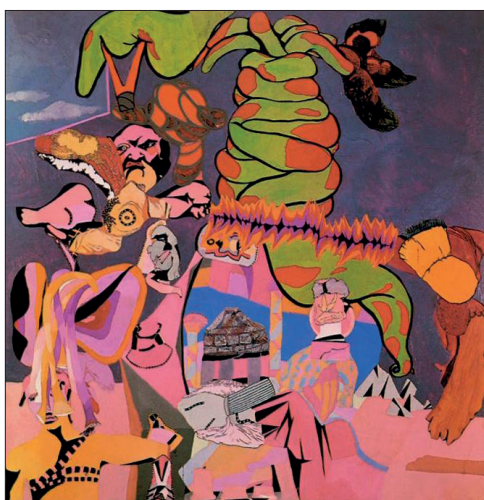
7. Paula Rego, *Lenço dos Amores*, 1968, tinta acrílica e papel colado sobre tela 119,2 x 99,5 cm, coleção Millennium BCP.



8. Paula Rego, *Quebra Cabeças*, 1964, água tinta e água forte, 17,8 x 24,5 cm (mancha), coleção CHPR.



9. Paula Rego, *Histórias de Todos os Dias - A Visita da Madrinha*, 1970, tinta da china e aguada sobre papel, 20,6 x 29,6 cm, coleção particular.



10. Paula Rego, *Hidra*, 1969, colagem e acrílico sobre tela, 120 x 120 cm, coleção particular.

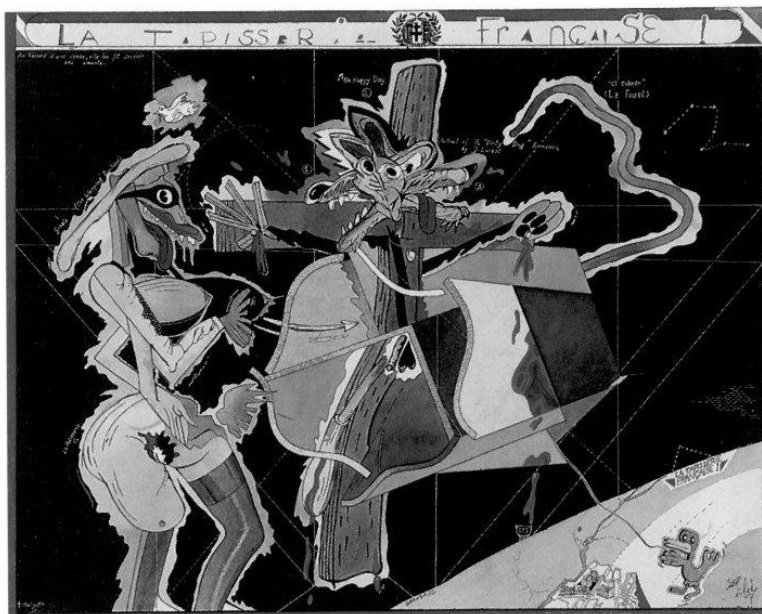


## **Capítulo 2.**

### **Arte têxtil e tapeçaria, múltiplas formas e configurações na década de 1960**

---





**Eduardo Batarda, La Tapisserie Française, 1972**

Tinta-da-china e aguarela sobre papel

39,5 x 49,7 cm, c ol. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto

## 2.1 Tapeçaria e tradição

Na *Encyclopedia of Furnishing Textiles* Clive Edwards relata a história da tapeçaria europeia desde o seu desenvolvimento industrial no século XI, quando a cidade de Arras era o centro com maior qualidade<sup>1</sup>. O autor refere-se a uma definição rigorosa do conceito de tapeçaria desenvolvida nos ateliês dos Gobelins e de Aubusson nos séculos XIV e XV, onde se funda uma tradição francesa de excelência, reconhecida na Europa, com longo domínio sobre a determinação histórica do conceito e forma da tapeçaria. Em 1973 a definição de tapeçaria era apresentada de forma rigorosa pelo Centro Internacional de Tecidos de Lyon, em acordo com esta tradição secular, como sendo a produção de um tecido decorado realizado numa trama montada num tear:

«Le Centre International des tissus de Lyon donne cette définition de la tapisserie:  
«Genre de tissu à décor polychrome dont les trames limitent leur action à la formation des

---

<sup>1</sup> Clive Edwards, *Encyclopedia of furnishing textiles, floorcoverings and home furnishing practices 1200-1950*, ed. Lund Humphries, Hampshire, 2007, página 208.

motifs du dessin qu’elles produisent, et couvrent totalement les fils de chaînes par leur croisures»<sup>2</sup>.

É particularmente com relação a esta prática que se encontra abundante bibliografia científica, já que esta forma do têxtil se tornou especialmente relevante na História da Arte europeia enquanto campo de produção pictórica. No catálogo *Tapestry: The Narrative Voice*, a autora Alice Zrebiec destaca o caráter narrativo da tapeçaria medieval: «Commissioned and owned by powerful and wealthy rulers, nobles and individuals, and often given as gifts by the same to churches, tapestries were primarily intended as portable and changeable wall decorations. Used in secular settings, they were designed to impress the viewer dazzling him by their size, beautiful colors and expensive materials always reminding him of the great station of the owner»<sup>3</sup>.

Seguindo esta autora, poderemos dizer que enquanto objetos que serviam múltiplas funcionalidades, de caráter decorativo, funcional e narrativo, as tapeçarias, na época medieval, são crescentemente procuradas. Durante a Guerra dos 100 Anos, os grandes senhores feudais transportavam-nas para os cenários de guerra, usando-as nas suas habitações provisórias para criar ambientes mais familiares e acolhedores, que eram, ao mesmo tempo, impressionantes e declarativas do seu grande poder. As tapeçarias também eram usadas em procissões e ocasiões festivas, podendo ser usadas para ornamentar arquiteturas temporárias ou estruturas de madeira em ocasiões festivas, na criação de cenários monumentais.

Os autores dos desenhos de tapeçaria eram, o mais das vezes, pintores de círculos auráticos de cortes europeias e, no início do século XIV e XV, os seus desenhos inspiram-se em ilustrações de livros, iluminuras ou gravuras populares. Desenvolve-se uma linguagem narrativa complexa, que por vezes se multiplica por diversos painéis, combinando a representação de diferentes cenas. Ao nível da conceção do desenho indicam-se elementos que ajudam à localização das cenas no espaço, tornando-se comuns no século XV a disposição de figurações de arquiteturas inspiradas nos elementos cénicos vistos nos *tableaux vivants*, cenas teatrais de

---

<sup>2</sup> O Centro Internacional de Tecidos de Lyon dá esta definição de tapeçaria: «Género de tecido de decoração policroma, onde as tramas limitam a sua ação à formação dos motivos do desenho que produzem, e cobrem totalmente os fios de cadeias formadas pelos seus cruzamentos» Xavier Gilles, “La nouvelle tapisserie”, *L’Oeil Revue d’Art Mensuelle*, nº 220, dir. Gilles Néret, Paris, Novembro de 1973, página 12.

<sup>3</sup> Alice Zrebiec “Narrative in Tapestry – Telling a Story, or a picture is worth a thousand – or more – words”, catálogo “Tapestry The Narrative Voice”, exposição itinerante, 1989–1991, do Musée Départemental de la Tapisserie, Centre Culturel et Artistique Jean Lurçat / École National d’Art Décoratif, Aubusson.

milagres, moralidades e mistérios que se apresentavam de forma ambulante em cima de carruagens que percorriam as ruas das cidades<sup>4</sup>. O papel cada vez mais importante das tapeçarias leva a um crescente prestígio dos centros de produção de tapeçaria medieval. De França, o centro irradia-se para os Países Baixos, que se destacam a partir do século XVI como centros de produção dominantes. As tapeçarias tornam-se então «os objetos mais apreciados do luxo medieval e da Renascença»<sup>5</sup> tendo uma importância decisiva, também pela sua portabilidade, na circulação de modelos e imagens por toda a Europa. Um dos conjuntos de tapeçarias destacado é o dos *Atos dos Apóstolos*<sup>6</sup> realizado com cartões de Raphael (1483-1520) encomendados pelo Papa Leão X (1513-1521). Este conjunto de tapeçarias é ilustrativo da entrada do desenho e produção de tapeçaria no ciclo da Renascença, quando o realismo e plasticidades dos efeitos do desenho e da pintura são traduzidos para a lã com cada vez maior pormenor e realismo<sup>7</sup>, e com uma exigência de virtuosismo técnico que obriga à aplicação de incontáveis *nuances* de cor.

Em Portugal a tapeçaria será muito apreciada nos séculos XV e XVI e há registos do seu uso em diversas celebrações públicas, surgindo por vezes a designação de “pano de armar” que decorre, em parte, da sua utilização em decorações efémeras<sup>8</sup>. Apesar de estar documentada e regulamentada a carreira de tapeceiro em Portugal parece que esta atividade, no período referido, praticamente se restringiu ao trabalho de restauro<sup>9</sup>, o que não invalidava a existência

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 2.

<sup>5</sup> Nuno Vassallo e Silva, “Têxteis”, *Artes Decorativas na Época dos Descobrimentos*, coleção Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX, coord. Dalila Rodrigues, Fubu Editores, Lisboa, 2009, página 42.

<sup>6</sup> Os cartões de Raphael foram encomendados pelo Papa Leão X e realizados entre 1483 e 1515. Compostos por sete desenhos em escala real, para a criação de um conjunto de tapeçarias que deveria cobrir as paredes baixas da Capela Sistina, sobre o tema dos Atos de São Pedro e São Paulo. Entre 1516 e 1521 estas composições foram traduzidas para a lã nos ateliês de Pieter van Aelst (1502-1576) em Bruxelas, então o principal centro da produção de tapeçaria na Europa. Atualmente os cartões encontram-se em depósito da Royal Collection no Victoria and Albert Museum. As tapeçarias pertencem desde o século XVII à coleção do Museu do Vaticano. Royal Collection Victoria and Albert Museum, disponível em <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons> (consultado pela última vez em setembro de 2012).

<sup>7</sup> Alice Zrebiec, “Narrative in Tapestry – Telling a Story, or a picture is worth a thousand – or more – words”, catálogo da exposição “Tapestry The Narrative Voice”, Musée Départemental de la Tapisserie, Centre Culturel et Artistique Jean Lurçat / École National d’Art Décoratif, Aubusson, 1989–1991, página 3.

<sup>8</sup> Nuno Vassallo e Silva, *op. cit.*, página 46.

<sup>9</sup> «Na sua quase totalidade, as tapeçarias hoje conhecidas foram importadas», *ibid.*, *op. cit.*

de um mercado de encomenda no período dos Descobrimentos, originando a realização de grandes ciclos narrativos que se destacam como algumas das melhores séries do seu tempo<sup>10</sup>.

Um exemplo interessante são as chamadas Tapeçarias de Pastrana, encomendadas por D. Afonso V (1438-1481) em Tournai, Bélgica. Narram as conquistas de Arzila, Tânger e Alcácer Ceguer com impressionantes panorâmicas de gosto flamengo, tendo ficado conservadas na Colegiada de Pastrana desde o século XVI, onde permaneceram em relativo “esquecimento” até à sua redescoberta, em 1915, pelos historiadores de arte portugueses, José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos<sup>11</sup>.

Um outro conjunto de tapeçarias que se destaca, por entre as grandes encomendas do século XVI, foi ordenado pelo Rei D. Manuel (1495-1521) ao seu feitor na Flandres, celebrando a epopeia de Vasco da Gama na descoberta da Índia. O exotismo do tema e dos seus motivos terão grande aceitação na Europa, dando origem à realização de outras séries ‘à maneira de Portugal e da Índia’<sup>12</sup>.

O crescimento da encomenda de tapeçaria no século XVI, e a pressão para um crescente virtuosismo da sua concretização têm impacto numa divisão social cada vez maior entre o trabalho do tecedor e o artista que realiza o desenho<sup>13</sup>. A intensidade do trabalho de técnicas

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>11</sup> No âmbito da exaltação nacionalista que caracterizou o Estado Novo, e nomeadamente na defesa da existência de uma escola portuguesa de pintura do século XVI, será atribuída ao pintor português do século XV, Nuno Gonçalves, a autoria dos cartões destas peças, refutada logo em 1949. Perante a impossibilidade de aceder aos originais o Presidente do Conselho António de Oliveira Salazar (1889-1970) irá adquirir uma cópia realizada na Manufatura Nacional Espanhola, no início de 1930, que fica depositada no Paço dos Duques de Bragança. Dalila Rodrigues, «As Tapeçarias de Pastrana e os Painéis de São Vicente. Legado Artístico e Memória Simbólica do Reinado de D. Afonso V», *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2010, página 31.

<sup>12</sup> O autor Nuno Vassalo e Silva refere que estas tapeçarias, utilizadas pela corte manuelina nas suas principais celebrações ao longo do século XVI, se encontram hoje espalhadas por diferentes coleções, estando o conjunto mais importante das obras que permanece em Portugal dividido por entre o Museu do Caramulo, a coleção do Banco Nacional Ultramarino e no Museu da Marinha, Nuno Vassallo e Silva, *op. cit.*, página 46.

<sup>13</sup> Ann Newdigate alude à vitalidade da tapeçaria no período gótico, quando a sua produção era um processo colaborativo executado por tecedores sob a chefia empresarial de comerciantes como Nicholas Bataille, tecedor francês que viveu no final do século XIV - XV. Com a série de cartões *Atos dos Apóstolos* de Rafael, a distinção entre o artista e o tecedor aprofunda-se. O trabalho de artistas muito conceituados é cada vez mais procurado e o seu estatuto é determinante a avaliar o valor do trabalho produzido, que se torna cada vez mais intensivo devido ao número de cores utilizadas e à fineza cada vez maior dos seus fios. Ann Newdigate, “Kinda art, sorta tapestry...”, *New Feminist Art Criticism*, ed. Katy Deepwell, Manchester University Press, Manchester, 1995, páginas 175-176.



muito elaboradas irá encarecer a produção<sup>14</sup> e a tapeçaria perde autonomia criativa em relação à pintura, inclusivamente na mobilidade que a caracterizara: «By the eighteenth century tapestries were designed to be installed in specific rooms and enclosed by woodwork moulding»<sup>15</sup>. O encarecimento e perda de autonomia da produção de tapeçaria, a divisão social cada vez maior entre tecedores e artistas, ir-se-á associar, na crítica realizada já contemporaneamente, a uma perda de vitalidade do próprio mercado, passando a tapeçaria, a partir do século XVIII, a ser apreciada principalmente nas suas características decorativas<sup>16</sup>.

No entanto, o desenvolvimento dos nacionalismos no século XIX será determinante na mobilização de um interesse crescente pela história e pela recuperação das tradições de origem medieval de que a produção de tapeçaria beneficiará. Madeleine Jarry<sup>17</sup> num texto breve sobre a história da tapeçaria inglesa salienta o papel decisivo de William Morris e John Ruskin no reavivar da tapeçaria inglesa, país onde se registam manufaturas importantes nos séculos XVI, XVII e XVIII. William Morris (1834-1896) e John Ruskin (1819-1900) criam o movimento Arts and Crafts, pioneiro de uma campanha que procura libertar as chamadas artes decorativas de uma tutela opressiva do passado, unindo-as numa maior igualdade com as Belas Artes, com o objetivo de regenerar todo um estilo de vida<sup>18</sup>. Em 1861, William Morris funda a firma Morris, Marshall Faulkner & Comp. aí reunindo o apoio dos artistas pré-rafaelitas e acabando por se instalar nas

---

<sup>14</sup> Eduardo Nery (1938-2013) na década de 1960 irá dedicar-se enquanto artista, à realização de desenhos de tapeçaria que partem de uma perspetiva estética inspirada no movimento de renovação da tapeçaria iniciado por Jean Lurçat (1892-1966) em França no final da década de 1930. Esta reflete um posicionamento crítico sobre o encarecimento da tapeçaria desenvolvido a partir do século XVII nos ateliês franceses, segundo o qual a procura de uma grande fidelidade da tapeçaria relativamente à pintura irá aumentar o número de *nuances* de lã necessária à sua realização, por um lado, e ainda a diminuição da espessura dos fios. «Daqui resultarão por sua vez: – a mão-de-obra sucessivamente mais difícil e demorada; aumento constante do número de *nuances* de lã utilizadas; cadência de execução (tinturaria e tecelagem) cada vez mais lenta e cara.» Eduardo Nery, “Lurçat e o Renascimento da Tapeçaria”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras* nº 37, ed. Reinaldo dos Santos, Lisboa, Fevereiro de 1966, páginas 7-8.

<sup>15</sup> Alice Zrebiec, *op. cit.*, página 3.

<sup>16</sup> Alice Zrebiec refere que esta perda de vitalidade se patenteia na perda do carácter narrativo, concentrando-se cada vez mais a representação de pequenas cenas, copiadas a partir de quadros muito apreciados do rococó, de pintores em voga como Boucher (1703-1770), em pequenos quadrados com molduras falsas “inseridos” no meio de superfícies totalmente preenchidas com elementos de uma decoração vegetal, como ramos, flores, trepadeiras e pássaros. *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>17</sup> Madeleine Jarry, “The Dovecot Studios and Tapestry in Twentieth Century Europe”, *Master Weavers Tapestry from the Dovecot Studios 1912-1980, An Edinburgh International Festival Exhibition organized by the Scottish Arts Council*, Canongate, Edinburgh, 1980.

<sup>18</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 9.

oficinas de Merton Abbey, perto de Wimbledon. Aí promove, entre outras práticas artísticas de base artesanal, a técnica da tapeçaria, com desenhos de Burne-Jones (1833-1898) inspirados pelas peças góticas do final do século XV<sup>19</sup>.

Interessados no reavivar do estudo e na recuperação das tradições do período gótico, mas igualmente nos saberes artesanais, a ação destes artistas e intelectuais irradiar-se-á a partir da Inglaterra no final do século XIX, por diversos outros núcleos por toda a Europa<sup>20</sup>.

Em França, o impulso para a dinamização da produção de tapeçaria nos ateliês tradicionais surgirá com a ação decisiva de Jean Lurçat (1892-1966). Este artista francês integrado nas correntes do modernismo do início do século XX, dedica-se desde a década de 1920 ao desenho e produção de tapeçaria, reequacionando a sua conceção à luz de princípios estéticos e técnicos inspirados pela observação das práticas de origem medieval, promovendo uma reflexão teórica incomparável<sup>21</sup> sobre este campo:

«[...] a obra de Lurçat e a vasta bibliografia, que sobre a tapeçaria nos deixou, refletem e confirmam estes princípios seguidos na Idade Média: – a composição entendida como decoração mural; o espaço representado, falando-nos mais à bidimensionalidade, traduzido não em perspetivas lineares ou aéreas, mas sim, em grandes superfícies planas [...]»<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>20</sup> «All over Europe renewed interest in tapestry grew within the context of the *international art nouveau* movement.» Madeleine Jarry salienta o desenvolvimento de um interesse pelo têxtil na Alemanha, onde por exemplo o Jugendstil estará na origem de aspirações modernas, nomeadamente no reavivar da tapeçaria mural. Na Suécia surge com ímpeto um movimento de artesãos e alguns jovens tecedores estabelecem-se em Scherrebek atraindo a atenção internacional com uma participação na Exposição de Paris. Surgem tapeceiros reconhecidos na Noruega e em Budapeste Noémie de Ferenczy (1890-1957) tece os seus próprios cartões. Na Polónia cria-se a Sociedade Polaca de Artes Aplicadas de Cracóvia e na Checoslováquia destaca-se o trabalho de uma aluna de William Morris. *Ib. op. cit. página 10.* Também em Portugal Raul Lino (1979-1974) incorporou uma estética influenciada pelo movimento Arts and Crafts e defendeu o desenvolvimento de uma arquitetura inspirada no modelo de uma tradição vernacular, e a valorização das artes decorativas. Num espírito de conceção da arquitetura como um todo, para a qual equipamentos e interiores são parte orgânica indispensável, associada a um ideal da arquitetura como espaço de identidade do indivíduo, Raul Lino desenhou nos seus projetos inúmeros objetos da decoração de interiores, usando mesmo os elementos têxteis a ornamentação do seu quarto de solteiro. Mais tarde, realizou ainda desenhos para os vestidos bordados da sua mulher e filhas. Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900 – 1994”, *História da Arte Portuguesa* vol. 3, coord. Paulo Pereira, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, página 447.

<sup>21</sup> No artigo que escreve para a *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, em 1966, sobre a ação de Jean Lurçat, Eduardo Nery refere precisamente o papel de Lurçat na disseminação teórica de novas práticas na tapeçaria, nomeadamente na promoção de uma “vasta bibliografia”, «Como escritor, não falando nos livros de poemas seus que publicou, consagrou à tapeçaria quatro livros: *Tapisserie Française*, *Travail dans la Tapisserie du Moyen Âge*, *Designing Tapestry*», Eduardo Nery, *op. cit.*, página 8.

<sup>22</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

A sua ação na dinamização de um diálogo entre a concepção da obra, realizada por artistas plásticos formados num respeito pela estética própria da tapeçaria e do meio da lã, e a prática artesanal desenvolvida pelos tecedores nas manufaturas, terá grande impacto depois da Segunda Guerra Mundial, na renovação das práticas dos grandes ateliês nacionais franceses, Aubusson, Beauvais e Gobelins<sup>23</sup>.

A autora Madeleine Jarry salienta a forma como, a partir do final da Segunda Guerra Mundial, estes ateliês reconstituem uma fama internacional promovendo um enorme sucesso empresarial com a realização de tapeçarias com cartões de artistas do modernismo heróico como Marc Chagall (1887-1985) e Pablo Picasso (1881-1973)<sup>24</sup>. Em Inglaterra destaca-se uma conhecida e impactante encomenda<sup>25</sup> de uma tapeçaria realizada em Aubusson, com cartão de Graham Sutherland (1903-1980) desenhado em 1962 para a reconstrução da Catedral de Coventry, com uma representação de *Cristo em Magestade*<sup>26</sup>.

Em Edimburgo desenvolve-se o Dovecot Studio, manufatura onde se alia a influência teórica de Lurçat com a influência do movimento Arts and Crafts, pois os seus primeiros tecedores tinham vindo das oficinas de Merton Abbey, sedimentando-se uma cada vez maior independência dos seus artesãos<sup>27</sup>, em relação com a fundação de um departamento de têxteis

---

<sup>23</sup> Jean Lurçat fundará com outros artistas franceses, em 1947, a “Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie” e instala o seu ateliê e morada no castelo de Saint-Céré, *ibid.*, *op. cit.*, página 11.

<sup>24</sup> Madeleine Jarry, *op. cit.*, página 11.

<sup>25</sup> Na introdução ao catálogo da exposição “Contemporary British Tapestry”, realizada no Sainsbury Centre for Visual Arts, a artista têxtil autodidata, Kathleen McFarlane aborda resumidamente a história da tapeçaria contemporânea salientando a realização deste trabalho, como a maior encomenda de tapeçaria realizada depois da Guerra, Kathleen McFarlane, “Introduction”, *Contemporary British Tapestry*, Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, 1981, página 7.

<sup>26</sup> Graham Sutherland, *Coventry Tapestry*, 1962, (encomendada em 1950) tapeçaria, 74'8" x 38' (23.94 x 12.05 m), Coventry Cathedral.

<sup>27</sup> Em 1963 Archie Brennan tecedor e artista plástico assume a direção artística do Dovecot Studio, foi um dos impulsionadores da extensão das competências artísticas e criativas dos tecedores, ao nível da sua intervenção na transcrição do desenho à tapeçaria, «Archie Brennan and the Dovecot had a radically different approach to tapestry compared with other studios abroad. In most ateliers, an artist's painting is copied into tapestry by a method which is very similar to 'painting by numbers'. At the Dovecot the work is never copied; it is always translated and interpreted which is a much subtler and harder method», Maureen Hodge, “A History of the Dovecot Studios”, *Master Weavers Tapestry from the Dovecot Studios 1912-1980, An Edinburgh International Festival Exhibition organized by the Scottish Arts Council*, Canongate, Edinburgh, 1980, página 41.

no College of Art da Universidade de Edinburgh em 1962<sup>28</sup>. Nesta manufatura destaca-se, nos anos 1960, o desenvolvimento de um programa de colaborações com artistas contemporâneos do meio da *Pop Art* inglesa, como David Hockney (1937), Richard Hamilton (1922-2011) e Eduardo Paolozzi (1924-2005).

Em Portugal, havendo iniciativas empresariais anteriores<sup>29</sup> apenas se pode referir uma dinamização empresarial da tapeçaria contemporânea com a intervenção de Guy Fino e Manuel Celestino Peixeiro que, em 1946, constituíram a firma Tapetes de Portalegre. Alexandre Pomar, no texto do catálogo da exposição “Nós na Arte, Tapeçarias de Portalegre e Arte Contemporânea” refere a independência e originalidade desta iniciativa, relativamente ao movimento iniciado em França<sup>30</sup>, e também a adesão que a ela tiveram diferentes setores artísticos e intelectuais em Portugal<sup>31</sup>.

Alexandre Pomar destaca a importância de grandes encomendas de estado no estabelecimento e viabilização da produção desta fábrica<sup>32</sup>, cuja grande qualidade de produção será reconhecida pelo próprio Jean Lurçat, que a visitará em 1955, garantindo-lhe ainda uma série de encomendas internacionais<sup>33</sup>. No desenvolvimento da tapeçaria de Portalegre, destaca-se ainda o papel dinamizador do arquiteto Conceição Silva (1922-1982), que em Lisboa esteve

---

<sup>28</sup> Madeleine Jarry, *op. cit.*, página 11.

<sup>29</sup> Rui Afonso Santos refere no âmbito da produção de tapeçaria a existência da Manufatura Portuguesa de Tapeçarias, que «fornecia os tapetes da Ponte da Pedra que, desde 1920, António Lima desenhava em estilização historicista, oriental ou ainda regionalista, mais atualizada», Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900 – 1994”, *História da Arte Portuguesa*, coord. Paulo Pereira, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, página 447.

<sup>30</sup> «No momento do seu aparecer, essa história encontrava-se sincronizada com o movimento de tapeçaria moderna que então irradiava de França, embora não se tratasse de um caso de importação ou dependência» Alexandre Pomar, “...criar conforto e encanto”, *Nós na Arte: Tapeçarias de Portalegre e Arte Contemporânea*, Museu da Presidência da República, Lisboa, 2009, página 44.

<sup>31</sup> Em 1949 são expostas pela primeira vez tapeçarias executadas em Portalegre, na IV Exposição Geral de Artes Plásticas com cartões de Maria Keil, Júlio Pomar, Lima de Freitas e um cartão de Mário Dionísio. Do outro lado do espectro político António Ferro promovia o seu primeiro Salão Nacional de Artes Decorativas onde se apresentaram cinco tapeçarias de Almada, Manuel Lapa, Jorge Barradas, João Tavares e Ventura Porfírio. No âmbito das encomendas de estado à Fábrica de Tapeçaria de Portalegre destacam-se as realizadas a partir de cartões de Guilherme Camarinha que soube interpretar os princípios de desenho da tapeçaria francesa, em encomendas de escala monumental. José Augusto França, *O Modernismo*, da coleção *História da Arte em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 2004, página 72.

<sup>32</sup> Alexandre Pomar, *op.cit.*, página 46.

<sup>33</sup> Eduardo Nery, *op. cit.*, página 11.

ligado à abertura de novos estabelecimentos comerciais, à modernização arquitetónica da cidade, e ainda ao desenvolvimento de nova oferta hoteleira em Sesimbra, Algarve e Tróia, presidindo à ação do seu gabinete um espírito de integração das artes, onde teve especial relevância a tapeçaria<sup>34</sup>.

Em 1957 Conceição Silva concretiza o projeto para o Pavilhão de Portugal na Exposição de Lausanne, com esculturas de Jorge Vieira e uma tapeçaria de Almada Negreiros (no mesmo ano é eleito para a direção da SNBA) e em 1958 participa da criação e abertura da Loja Sociedade de Tapeçarias, localizada na Rua Augusta em Lisboa<sup>35</sup>. Em 1960 dinamizará a criação do Centro Português de Tapeçaria, e, em 1964, surge associado à criação da primeira Galeria Comercial em Portugal, a Galeria Interior, onde se expõem tapeçarias com cartões de artistas de uma nova geração como António Sena (1941-), António Charrua (1925-2008), Eduardo Nery. Este último artista, particularmente, terá um papel essencial na dinamização do desenho de tapeçaria em Portugal pois foi convidado pelo próprio Lurçat, em 1960, a trabalhar durante alguns meses no seu ateliê de Saint-Céré<sup>36</sup>. Eduardo Nery será a partir de então grande defensor dos princípios da tapeçaria francesa, desenvolvendo uma linguagem de arte mural abstrata com recurso a jogos visuais óticos que se inserem numa *op art*, cuja pesquisa é desenvolvida a par com o seu trabalho pictórico, e que a crítica especializada em Portugal irá reconhecer<sup>37</sup> e valorizar.

---

<sup>34</sup> «Em todos os seus empreendimentos Conceição Silva trabalhou com equipas alargadas e multidisciplinares a que presidia um espírito de integração das artes». Inês de Sousa Leite, *Francisco da Conceição Silva, Para uma compreensão da obra do grande atelier/empresa - 1946/1975*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, FCSH da UNL, 2007, página xiv, da introdução. A reflexão sobre a natureza da integração das artes nos grandes projetos de arquitetura dos anos 1960, em que tem preponderância os projetos levados a cabo por Conceição Silva é analisada também a partir de uma crítica ao «papel subalterno e decorativo das artes plásticas, sem se integrarem de modo absoluto no projeto global de arquitetura». Gonçalo Pena, “Instituições, galerias e mercado”, catálogo da exposição *Anos 60. Anos de Ruptura: Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Livros Horizonte-Lisboa 94, Lisboa, 1994, página 13.

<sup>35</sup> Org. e coord. João Pedro Conceição Silva e Francisco Manuel Conceição Silva, *Francisco da Conceição Silva arquitecto 1922/1982*, edição realizada por ocasião da exposição organizada e patente na SNBA, Lisboa, 1987, página IV.

<sup>36</sup> Eduardo Nery, *op.cit.*, página 17. Em 1960 Jean Lurçat tem uma exposição em Portugal, na Fundação Ricardo Espírito Santo, onde é recebido com aplausos unânimes das opiniões críticas expressas em diferentes tons nos jornais.

<sup>37</sup> José Augusto França na crítica ao “Concurso de Tapeçarias para a Sala de Honra da FCG” defende a qualidade da proposta não vencedora de Eduardo Nery, já que este «analisou dinamicamente várias gamas de colorido, movimentando assim a superfície dada com criação ilusionista» salientando também a experiência desenvolvida por este artista neste campo, e a sua participação na Bienal de Lausanne realizada nesse ano. José Augusto-França,

A recuperação do interesse pela tapeçaria estava proximamente ligado ao desenvolvimento de um ideal modernista de harmonia e cooperação entre todas as formas de arte, que os artistas e intelectuais adotam e defendem. Júlio Pomar (1926-), o muito reconhecido e ainda jovem artista plástico envolvido no movimento neorrealista disso faz eco logo em 1949 quando declara: «Nada tem de novo afirmar que, em concerto perfeito, a arquitetura, a pintura e a escultura atingem a sua máxima expressão, dignificando-se mutuamente! Não foi através duma expressão mural – a tapeçaria – que a Escola de Paris encontrou uma das suas belas soluções?»<sup>38</sup>. E ainda que, ao abrigo destas ideias se defenda também que a decoração «devia harmonizar as novas condições de fruição da cidade (“radiosa”, segundo Le Corbusier) e expressar os seus valores cívicos»<sup>39</sup>.

Neste enquadramento os grandes projetos de arquitetura são palco de encomendas a artistas plásticos onde a tapeçaria enquanto arte mural terá grande aceitação e procura. Mais uma vez se destaca o papel pioneiro de Conceição Silva que, com o seu amigo João Alcobia (dono da famosa Loja Jalco), se lança em 1958 na construção de um grande projeto de hotelaria de luxo em Sesimbra, o Hotel do Mar, um dos primeiros do género em Portugal, para o qual além das peças de *design* nórdico encomendam obras de pintura a Thomáz de Mello (1906-1990), baixos-relevos cerâmicos a Querubim Lapa (1925-) e Graça Costa Cabral (1939-)<sup>40</sup>. Com o sucesso obtido com o Hotel do Mar, Conceição Silva granjeará uma série de outros projetos entre os quais o Hotel da Balaia, no Algarve. Um investimento notável pela sua dimensão de mais de «meia centena» de obras de arte, apresentadas com pompa e circunstância numa exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes de 7 a 21 de dezembro de 1967<sup>41</sup>, em que a variedade de propostas de arte têxtil se destaca. Conjuntamente com as tapeçarias de Portalegre com cartões

---

“Concurso de Tapeçarias para a Sala de Honra da FCG”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, nº 45, ed. Reinaldo dos Santos, Lisboa, Outubro de 1967, página 17.

<sup>38</sup> Júlio Pomar, “Decorativo, apenas?”, *Arquitectura*, nº 30, Abril-Maio de 1949, Lisboa, páginas 6-7.

<sup>39</sup> Alexandre Pomar, *op. cit.*, página 45.

<sup>40</sup> Inês de Sousa Leite, *Francisco da Conceição Silva, Para uma compreensão da obra do grande atelier/empresa - 1946/1975*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, FCSH da UNL, 2007, página 139.

<sup>41</sup> Folheto de apresentação da exposição, no arquivo da Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque D’Orey. A mostra organizada por uma iniciativa privada foi avante apesar das pressões exercidas pela Direção Geral de Turismo que a pretendeu cancelar sob a acusação de que os artistas participantes seriam comunistas. Segundo testemunho do Engº José Luís de Albuquerque, que acompanhou a montagem da exposição e que deixou na altura um relato escrito do incidente, em carta existente no arquivo da Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque D’Orey.

de Menez (1926 – 1995) (imagem 12), Charrua (1925 – 2008), Pomar, Rogério Ribeiro (1930 – 2008) e Sá Nogueira (1921 – 2002), existem também obras de «tapeçaria patchwork» realizadas pelas autoras Maria José Risques Pereira, Luísa Bastos e Maria Antonieta, uma série de peças que se podem observar tanto no roteiro de obras (folheto informativo disponibilizado aos turistas no Hotel) como nas fotografias publicadas<sup>42</sup> num total de oito peças de tapeçarias patchwork distintas na sua designação das tapeçarias tecidas (*woven tapestries*)<sup>43</sup>.

Apesar de as fotografias não mostrarem as obras em pormenor podemos reconhecer nessas peças motivos de sabor *naif*, como um vaso de margaridas e um rosto *cartoonizado*, e onde se distingue uma composição de teor abstrato, composta por uma estrutura de elementos como tiras verticais, por onde se parecem infiltrar elementos preenchidos como casulos, uma peça de acentuada volumetria (imagem 13).

Nos vários comentários à encomenda e exposição realizados em artigos da imprensa da época, referencia-se aclamativamente a pertinência da ação cultural de uma tão grande encomenda privada<sup>44</sup>, um caso verdadeiramente excecional no Portugal de então. Mas, se a presença em grande número da tapeçaria Portalegre é notória<sup>45</sup>, o uso da técnica de *patchwork* passa totalmente despercebida, apesar do interesse que esse conjunto de peças poderia ter, a contextualizar em Portugal um movimento em curso na Europa, que se desenvolve a par da recuperação das técnicas de tecelagem tradicionais, revelando um interesse por meios mais variados das aplicações do têxtil, e um retorno às técnicas dos artesanatos interpretados contemporaneamente.

Este movimento acolherá pessoas com níveis de formação e relação com o meio artístico muito diversificadas, com abordagens que partem de um posicionamento variável

---

<sup>42</sup> Org. e coord. Arq. João Pedro Conceição Silva e Arq. Francisco Manuel Conceição Silva, *op. cit.*, páginas 80-81.

<sup>43</sup> Inês de Sousa Leite, *op. cit.*, página 153 do volume de anexos.

<sup>44</sup> Ao tom aclamativo da generalidade das críticas opõe-se discordante o crítico de arte Francisco Bronze, fazendo eco de uma opinião crítica que comenta o sentido restrito do projeto onde a pintura, a tapeçaria e a escultura servem meros propósitos decorativos subservientes em relação à arquitetura que não tem «qualquer alteração das suas estruturas convencionais» Francisco Bronze, “Exposições Hotel da Balaia na S.N.B.A.”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, nº 47, ed. Reinaldo dos Santos, Lisboa, fevereiro de 1968, páginas 35-36.

<sup>45</sup> «É de sublinhar a encomenda de tão grande número de tapeçarias, assim se alimentando uma atividade que se tem firmado entre nós, não apenas pelos artistas autores dos cartões mas, igualmente, por uma indústria, cuja reputação ultrapassa já as fronteiras» [Artigo publicado na imprensa sobre exposição obras do Hotel da Balaia]/Vera Lagoa, Lima de Freitas... [et al]; compilação, Arquivo da Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque D’Orey, consultado em Inês de Sousa Leite, *op. cit.*, página 153 do volume de anexos.

situado entre os polos do artesanato (os *crafts*) e das Belas Artes. A difusão de um interesse por abordagens alternativas ao meio do têxtil irradiará pela Europa a partir de Lausanne, onde se apresentam as novas formas de abordar a tapeçaria logo na sua primeira realização em 1962.

## 2.2 A Nova Tapeçaria

---

O crítico de arte André Kuenzi, na introdução da edição revista e aumentada de “La Nouvelle Tapisserie”<sup>46</sup>, comemorativa dos vinte anos da fundação do Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM), órgão cuja fundação foi dinamizada por Lurçat e Pierre Pauli (1916-1970) em 1961, salienta a importância do estabelecimento da Bienal de Lausanne para o desenvolvimento, aceitação e divulgação de novas formas que a produção de tapeçaria conhece no século XX<sup>47</sup>.

No quadro da organização da primeira Bienal em 1962, cujo regulamento apenas aceitava formas de tapeçaria estanques, inspiradas numa definição tradicional, surgem uma série de peças submetidas por tapeceiros polacos, entre os quais se destacam Magdalena Abakanowicz (1930). Esta artista formada em pintura<sup>48</sup> realizará no ano seguinte ao da sua apresentação na Bienal de Lausanne a série de monumentais *Abakans*, que conhecerão ampla divulgação internacional, peças destacadas da parede, a sua estrutura de rede de sisal, de configuração tridimensional é realizada sobre um tear inteiramente concebido pela artista, que opera também o processo de tinturaria, técnicas cuja aprendizagem realizara na Academia de Belas Artes de Varsóvia<sup>49</sup>. A presença destes trabalhos de tecedores polacos logo na primeira

---

<sup>46</sup> André Kuenzi, *La Nouvelle Tapisserie*, Troisième Édition Revue et Augmentée, Bibliothèque des Arts, Paris – Lausanne, 1981.

<sup>47</sup> «Des très nombreux artistes reconnaissent que le profond renouvellement des arts de la tapisserie et du tissage qui se manifeste depuis quelques années en Europe est lié à la création du Centre International de la tapisserie ancienne et moderne (CITAM) [...] Nous constatons cependant que l’influence des certains créateurs, dont les innovations furent révélées à la première et à la deuxième biennale de la tapisserie de Lausanne, a entraîné en Europe un vaste mouvement de libération des arts de la lisse, transcendant l’artisanat et débouchant sur des œuvres tridimensionnelles.», *ibid.*, *op. cit.*, página 17.

<sup>48</sup> *ibid.*, *op. cit.*, página 184.

<sup>49</sup> Desde o final da Segunda Guerra Mundial que na Escola de Belas Artes de Varsóvia se desenvolve a tapeçaria segundo princípios estéticos atualizados. Em entrevista com Magdalena Abakanowicz André Kuenzi cita: «Je ne fais jamais de carton en couleurs. La laine seule, le matériel seul me guide. Voilà ce qui me permet de rendre ce matériau toujours plus expressif. Je surveille la teinture moi-même. A l’Académie, nous apprenons le tissage et la peinture, nous pratiquons le métier», *ibid.*, *op. cit.*, página 185.



Bienal de Lausanne surge, na perspectiva anotado por Andre Kuenzi, com a força e a estridência de uma «tropa de choque»<sup>50</sup>, pois a novidade que acarreta a apresentação dos seus trabalhos irá obrigar à revisão dos regulamentos, abrindo o quadro das possibilidades de configuração e o conceito da própria tapeçaria, bem como os materiais permitidos na sua utilização<sup>51</sup>.

O desenvolvimento experimental sobre as técnicas de tecelagem tem antecedentes na Catalunha e em Espanha, de que é representativo o trabalho do artista Josep Grau-Garriga (1929-2011) e Aurelia Muñoz (1926-2011), na Suíça onde é representativa a obra de Elsi Giauque (1900-1989), na então Jugoslávia Jagoda Buic (1930), na Polónia, mas também nos Países Bálticos e nos Estados Unidos da América, um país onde foram precursoras as propostas que alteram o campo de possibilidades de realização da tapeçaria com construções tridimensionais, e onde se destaca a utilização de materiais e fibras muito variadas, cunhando-se na década de 1960, o nome do movimento fiber art<sup>52</sup>.

Os artistas da Nova Tapeçaria são reconhecidos por uma apropriação eclética de procedimentos e matérias-primas, consagrando a liberdade do artista ou artesanato<sup>53</sup> ancoradas em tradições, práticas e ofícios. Muitos dos seus artistas procuraram inspiração em formas de

---

<sup>50</sup> Andre Kuenzi diz: «L'entrée des tisseurs polonaises à la 1er Biennale, en 1962, a fait l'effet d'un coup de boudoir [...] Devant ces oeuvres, les trompettes du règlement ne parvinrent pas à faire tomber des murailles de laine présentées au jury [...] Ce coup de boudoir provoquant l'élargissement de la Biennale fu des plus salutaires [...] Le troup de choc polonaise était compose de Magdalena Abakanowicz (don't nous reparlerons souvent) Jolanta Owidzka et Wocjciech Sadley» *Ibid, op. cit.*, página 79.

<sup>51</sup> «Le règlement de la première Biennale de la Tapisserie à Lausanne en Juin de 1962 (...) ne prévoyait que ces deux cas (haute lisse et basse lisse) pour les envois. La deuxième en 1964 y ajoutait déjà «demi-Gobelins, broderie, collages, etc. La cinquième qui a eu lieu de juin à octobre 1973 se contente d'indiquer: «Présentation de la tapisserie d'aujourd'hui dans toutes ses techniques et ses moyens d'expression», Xavier Gilles, «La nouvelle tapisserie», *L'Oeil Revue d'Art Mensuelle*, n° 220, dir. Gilles Néret, Paris, Novembro de 1973, página 12.

<sup>52</sup> «On ne peut pas assez souligner l'importance de la contribution américaine au développement de l'art contemporain. (...) Les artisans américains furent les premiers à rompre avec les traditions héritées. (...) La prise de conscience de la nécessité de révolutionner l'artisanat pour éviter qu'il ne fût absorbé par le design (...) En une seule décennie, entre 1960 et 1970, il se libéra des règles traditionnelles, créa la tapisserie tridimensionnelle et surtout inventa la sculpture de fibres (fibre sculpture), qui détermine aujourd'hui l'orientation de la tapisserie», André Kuenzi, *op. cit.*, página 218.

<sup>53</sup> «Aujourd'hui ce qu'on appelle «La Nouvelle Tapisserie» mélange allègrement le néon et les fils. Outre la laine, qui reste comme par le passé le matériel de base, auquel s'ajoutent sisal, lin, coton, jute, fils de soie ou d'or, soie lourde, fils synthétiques, on voit apparaître les matériaux modernes le plus variés: rubans d'aluminium, fibre de verre, plastiques, néon... Les techniques les plus diverses rivalisent: applications, rapiéçage, (patchwork), collage, montage de textiles avec des miroirs et autres éléments, tressage de bandes, déchirures, passementerie, plis, valves poches, nids, franges, nœuds, glands, technique du macramé (nœuds sur des cordons des matériaux divers), collage-piquage (tissus papiers collés sur un support puis piqués à la machine)...». Xavier Gilles, *op. cit.*, página 12.

artesanato enraizado nas tradições dos seus próprios países, ou nas práticas inspiradas em culturas primitivas ou indígenas que conhecem através de estudos, publicações e exposições etnográficas e antropológicas, com grande divulgação neste período<sup>54</sup>.

Ao arrepio da visão tradicionalista de Lurçat, segundo a qual a tapeçaria em si é um ofício altamente especializado<sup>55</sup>, desenvolvida por artesãos cuja profissão pugnou por dignificar, estes artistas reivindicam um estatuto artístico para as práticas desenvolvidas numa perspetiva influenciada pelo formalismo, contestando a prática de cópia mimética dos cartões que consideram uma submissão da tapeçaria à pintura:

«La technique n'est pas importante pour l'expression artistique, nous disait alors Jagoda Buic, en fait, ce qui est importante, c'est la libération de la tapisserie de son asservissement à la peinture [...] On ne devrait pas considérer séparément la forme, les matériaux et la technique. La forme doit jaillir spontanément de l'œuvre sortant des mains de l'artiste, du matériau et de la structure interne du tissage. La tapisserie devient ainsi une œuvre d'art.»<sup>56</sup>

Em Inglaterra, no mesmo ano em que se organizava em Lausanne a primeira Bienal Internacional de Tapeçaria, apresenta-se a exposição “American Wall Hangings” no Victoria and Albert Museum que dava conta da vitalidade deste movimento que se desenvolvia do outro lado do Atlântico<sup>57</sup>. O impacto conjunto das duas exposições fez-se sentir no desenvolvimento de um interesse pela prática no país<sup>58</sup>, a qual não terá a expressão internacional que conheceu noutros países<sup>59</sup>. Realizaram-se nesses anos a exposição “Weaving for Walls”, no Victoria and Albert<sup>60</sup> em

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, *op. cit.* página 15.

<sup>55</sup> Andre Kuenzi cita Lurçat no seu texto: «Lurçat donne une définition claire et laconique: La tapisserie, qu'est-ce que c'est? C'est un carton qui est exécuté par certains artisans spécialisés, les lissiers». André Kuenzi, *op. cit.*, página 24.

<sup>56</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 36.

<sup>57</sup> «The Victoria and Albert exhibition of 1962 for its part brought the first intimation to the British public of this new departure. Here were works which self-confidently, imperiously, even arrogantly broke with the centuries-old European tradition of essentially pictorial tapestry weaving and which embodied a wholly new aesthetic», Kathleen Macfarlane, *op. cit.*, página 8.

<sup>58</sup> «a series of other exhibitions in this country have borne witness to the spread of new ideas, to the deepening penetration of the new movement – variously and provisionally styled the New Tapestry, the Art Fabric and Fiber Art.». *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>59</sup> «English weaver-artists have been less publicized, and much of their best work has remained little known, chiefly because they lacked opportunities to exhibit». Edward Lucie-Smith, *Art in The Seventies*, Phaidon Press, 1980, Edinburgh, página 42.

1965, e “Modern British Hangings” em 1970 no Festival de Edinburgh<sup>61</sup>, cidade onde o dinâmico grupo de tecedores do Dovecot Studio impulsiona a prática da tapeçaria, em relação com a Escola de Artes da Universidade de Edinburgh. Abrindo as possibilidades de configuração das práticas tradicionais da tecelagem, no âmbito do trabalho desenvolvido, Maureen Hodge (1941-) primeira mulher tecedora dessa manufatura, a partir de 1962, irá experimentar formas da tapeçaria inusuais associando o uso de peças realizadas em teares manuais com outros elementos construídos com formas tridimensionais e elementos de cordas entrançados na peça *From Her Tower Whilst Half Awake He Answers* de 1970<sup>62</sup>. Também se poderá, neste âmbito, referenciar o trabalho de Irene Waller que utiliza a juta na sua cor natural para criar grandes superfícies tecidas são penduradas no teto criando efeitos espaciais<sup>63</sup>.

Em Portugal este movimento tem eco logo em 1965 quando Eduardo Nery faz referência às propostas inovadoras no campo da tecelagem, destacando com maior apreço as obras das tecedoras polacas no relato da sua participação na segunda Bienal de Lausanne<sup>64</sup>. Eduardo Nery refere elogiosamente a produção de tapeçarias neste campo: «não se limitando a um simples formalismo, as obras destas artistas, pela invenção e poesia que em si encerram, pela largueza da sua conceção atingem, como poucas nesta Bienal, o muralismo visual e arquitetural que da tapeçaria autêntica se deverá esperar e exigir»<sup>65</sup>.

Em 1971 é novamente a propósito da Bienal de Lausanne desse ano que o crítico de arte, Simone Frigério refere, num artigo de outubro, o conjunto de tapeçarias de inspiração folclórica «assinadas maioritariamente por mulheres»<sup>66</sup>. Na sua opinião essas tapeçarias evidenciam a engenhosidade das novas técnicas artesanais sob uma estética provocadora «pop e

---

<sup>60</sup> Kathleen Macfarlane, *op. cit.*, página 8.

<sup>61</sup> *Ibid*, *op. cit.*

<sup>62</sup> Maureen Hodge, *From Her Tower Whilst Half Awake He Answers*, 1970, trama de algodão, tecelagem de tapeçaria, enodado, entrançado, soumak, 310 x 80 cm, da coleção do Scottish Arts Council. Catálogo *Contemporary British Tapestry*, Sainsbury Centre for Visual Arts, East Anglia, 1981, página 36.

<sup>63</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 42.

<sup>64</sup> Eduardo Nery, “A Tapeçaria e os seus problemas”, *Jornal de Letras e Artes*, nº 216, 17 de novembro de 1965, página 15.

<sup>65</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>66</sup> «un grand nombre de tapisseries d’inspiratiom folklorique, souvent signées par des femmes, surtout chez les Slaves et les nordiques», Simone Frigério, “Bienal de Lausane”, *Colóquio: Revista de Artes Visuais, Música e Bailado* s2, a.13 nº 4, dir. José Augusto França, Lisboa: outubro de 1971, páginas 63-65.

neo-dada»<sup>67</sup> que inscrevem a prática da tapeçaria a meio caminho entre a arte e o artesanato. Já no início do ano o artista e crítico de arte Rocha de Sousa abordara o debate sobre as novas formas da arte têxtil no artigo “Tapeçarias +/- Tapeçarias”<sup>68</sup> enunciando logo no título uma dúvida sobre a classificação das peças encontradas em duas exposições de duas jovens artistas portuguesas: a primeira exposição de obras têxteis da artista plástica Isabel Laginhas, realizada na Galeria S. Francisco (e para a qual o autor tinha escrito o texto de apresentação) e as obras de Helena Lapas expostas na exposição “17 Novos Autores” na Galeria Judite Dacruz.

Na análise feita, Rocha de Sousa explica que as tapeçarias «nada ortodoxas e mal comportadas»<sup>69</sup> de Isabel Laginhas não se podem considerar tapeçarias «quanto ao processo de fazer»<sup>70</sup>, ou seja, são inteiramente diferentes do modelo de tapeçaria clássica francesa a que ele sempre se reporta como referência. As tapeçarias de Isabel Laginhas, compostas de colagens de tecidos já feitos e recuperados, «macrofios por entrançar e suspensos»<sup>71</sup> apenas podem ser consideradas tapeçarias enquanto peças têxteis que à «parede se remetem», numa «vocaçãõ decorativa»<sup>72</sup>. O crítico reconhece-lhes uma «beleza rude»<sup>73</sup> aludindo a uma tecelagem popular evocadora de uma poética do fazer manual: «A mão tem aqui a sua presença primária, instrumentalizada com brevidade e alegria, como num jogo de adolescência e numa aprendizagem caseira do trabalho e da beleza»<sup>74</sup>.

Diferentemente de Helena Lapas, que configurará a utilização do têxtil na sua obra plástica noutros campos, Isabel Laginhas virá a desenvolver no país «uma notável investigação sobre a renovação da tapeçaria artística»<sup>75</sup>. Em 1972 organiza outra exposição de “novas”

---

<sup>67</sup> *Ibid, op. cit.*

<sup>68</sup> Rocha de Sousa, “Tapeçarias +/- Tapeçarias”, *Diário de Lisboa*, 29 de Abril de 1971, [Artigos publicados na imprensa sobre exposições de tapeçarias] / Reinaldo dos Santos... [et al]; compilação de Eva Arruda de Macedo, Biblioteca de Arte FCG.

<sup>69</sup> *Ibid., op. cit.*

<sup>70</sup> *Ibid., op. cit.*

<sup>71</sup> *Ibid., op. cit.*

<sup>72</sup> *Ibid., op. cit.*

<sup>73</sup> *Ibid., op. cit.*

<sup>74</sup> *Ibid., op. cit.*

<sup>75</sup> *Ibid., op. cit.*, página 118.

tapeçarias, novamente na Galeria São Francisco, e em 1973 visita a Bienal de Lausanne onde o confronto com obras recentes provocam um choque<sup>76</sup> que a impulsiona a criar desde então um novo conjunto de obras, «estruturas filiformes de cores gritantes»<sup>77</sup>, «tapeçarias-esculturas»<sup>78</sup> de ambição tridimensional e dialogantes com a arquitetura e o espaço envolvente, pesquisa reconhecida em 1977 com o apoio de um subsídio de Investigação do Serviço de Belas Artes da FCG.

Crescentemente ao longo da década de 1970, em Portugal, irão surgir novas propostas de exploração da artesanaria no campo da tecelagem e a exploração das suas potencialidades de expressão plástica<sup>79</sup>. Por exemplo, em 1973, é apresentada na Galeria Judite Dacruz uma técnica de tecelagem inovadora, a tapeçaria Kröner, desenvolvida originalmente na Alemanha, numa exposição constituída por tapeçarias realizadas com cartões de jovens artistas portugueses. Manuel Baptista (1936), Fátima Vaz (1946-1990), Menez (1926-1995), Helena Lapas (1940), Artur Rosa (1926), Eduardo Nery são alguns dos artistas que aqui jogam com a expressão texturológica da lã, segundo os princípios de um desenho adaptado à transposição ao meio do têxtil, conforme preconizado por Lurçat e defendido por Eduardo Nery, uma composição mural plana de tons reduzidos onde uma estética de raiz informal direciona o recurso a jogos de geometrização padronizada ou simplesmente abstrata<sup>80</sup>.

Avançando na década, distingue-se o papel de Gisella Santi (1922) enquanto artista, professora e dinamizadora do «quase único»<sup>81</sup> espaço de reunião dos artistas têxteis em

---

<sup>76</sup> Raquel Henriques da Silva, *50 Anos de Arte Portuguesa*, FCG, Lisboa, 2007, página 118.

<sup>77</sup> Ana Ruivo, “...Velhos Meios?”, *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, FCG, Lisboa, 2009, página 45.

<sup>78</sup> Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*, página 118.

<sup>79</sup> «O manuseamento do fio, da linha, da lã, do sisal, está nesta década de 70 ligado a uma das mais importantes pesquisas no campo das artes visuais: a da tapeçaria. Sem ter muita expressão comparativamente a países onde o seu desenvolvimento foi exponencial, como Inglaterra, Polónia ou Suíça (...) a tapeçaria contemporânea vive em Portugal um dos seus períodos mais prepositivos». Ana Ruivo, *op. cit.*, página 45.

<sup>80</sup> No folheto de apresentação da exposição em forma de apresentação cita-se um artigo onde Eduardo Nery defende os princípios de desenho da tapeçaria: o desenho simples mas «suficientemente direto, incisivo e dinâmico, para conquistar a “polarização de uma superfície plana” associada a uma “disciplina no uso e na distribuição da cor” realçando a importância do “valor matérico” e da técnica da tecelagem como fator determinante “na expressão própria da tapeçaria». *Tapeçarias Kröner, desdobrável*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1973, ed. lit.

<sup>81</sup> «Gisella gostava de congregar pessoas à volta da arte têxtil e o *atelier* no número 345 da Avenida Infante Santo em Lisboa torna-se o local quase único para o encontro de artistas têxteis», Orenzio Santi, “Gisella Santi”, catálogo *Contextile, Trienal de Arte Contemporânea*, Fundação Cidade de Guimarães, Guimarães, 2012, página 139.

Portugal na segunda metade da década de 1970, no número 345 da Avenida Infante Santo em Lisboa. Cidadã italiana emigrada em Portugal, desenvolve desde o início dos anos 1950 uma intensa atividade ligada ao restauro da tapeçaria, e, mais tarde, com a aquisição de teares altos de estilo Gobelins, inicia-se na produção dos seus próprios cartões, operando também o processo de tinturaria<sup>82</sup>. O desenvolvimento da sua atividade enquanto formadora de muitos alunos que no seu ateliê se juntavam para aprender estas manualidades, bem como o interesse em acompanhar o desenvolvimento internacional da tapeçaria através das visitas à Bienal de Lausanne, levam-na a desenvolver com muita liberdade novas perspetivas de experimentação técnica e formal.

Juntamente com outros criadores como Flávia Monsaraz e Maria José Risques Pereira<sup>83</sup> desenvolve em Portugal um movimento de Tapeçaria Contemporânea coletivamente organizado na Cooperativa Ara e depois no Grupo 3.4.5, percorrendo o país com exposições coletivas, individuais e mesmo uma itinerante que, com o apoio do SEC percorreu durante dois anos todo o país<sup>84</sup>.

Na peça *Velas*<sup>85</sup> (imagem 14) que Gisella Santi realizou no fechar da década em 1979, indicia-se uma abordagem temática ao imaginário histórico das descobertas, nas formas pendentes e vazadas dos fios de sisal entrançados, como calcificações das pregas das velas principais das naus portuguesas, as quais, juntamente com a estrutura de cordas evocam o sabor salgado e frio das noites de descobertas atlânticas, mas também uma persistência monumentalizada das artes e ciências populares. Esta peça ancorada fortemente na linguagem das novas formas da expressão da tapeçaria, surge no ano seguinte ao do reconhecimento em Portugal da especificidade própria das novas linguagens da tapeçaria, introduzida em definitivo no país com a apresentação na FCG da 8ª Bienal de Tapeçaria em 1978, apresentada no catálogo

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>83</sup> Artista referida anteriormente por ser uma das artistas que realizou uma das tapeçarias *patchwork* da encomenda do Hotel da Balaia.

<sup>84</sup> O Grupo acabou por encontrar na Sala B do Museu do Traje, entrada a década de 1980, um espaço de exposição, onde se realizaram com grande assiduidade exposições contemporâneas de arte têxtil contemporânea, constituindo-se esse espaço e esse grupo como importante plataforma de divulgação e desenvolvimento desta forma de expressão. Cristina Azevedo Tavares, *17º Aniversário do Grupo 3.4.5: Associação de Tapeçaria Contemporânea*, SNBA, Lisboa, 1995, página 3.

<sup>85</sup> Gisella Santi, *Velas*, cordas, fio de sisal e varetas metálicas, 150 x 170 cm, “Gisella Santi – Exposição Antológica”, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Guimarães.

da exposição por René Bergen, e com a publicação de um artigo de Claude Ritschard, então secretário-geral do CITAM, publicado na Revista Colóquio em Junho de 1978.

As linguagens e expressividades ligadas ao campo da produção da nova tecelagem, divulgada em Portugal sob a designação de Tapeçaria Contemporânea, parecem não ter conseguido ultrapassar, durante as décadas de 1960 e 1970, as barreiras que impediam o seu entendimento enquanto forma de arte de igual valor estético ao das práticas das Belas Artes, estando associada ao desenvolvimento de práticas do *design* e do *craft* de carácter decorativo, depreciadas no seu valor estético pela crítica de arte dominada pela perspectiva formalista de Clement Greenberg<sup>86</sup>. Consignada a uma hierarquia que lhe atribuía um baixo estatuto estético no campo das artes visuais, que muitos dos seus artistas e críticos pugnaram por ultrapassar<sup>87</sup> a arte têxtil encontrava-se, no entanto, no centro do debate das vanguardas nesta mesma década, pois o seu poder simbólico, paradoxalmente gerado pela sua subordinação na História da Arte a associações profundamente enraizadas com a utilidade e o artesanato, serviram a contribuir no contexto da arte dos anos 1960 e 1970, para o alargamento das fronteiras conceptuais das definições institucionalizadas das práticas artísticas<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> «For Greenberg, self-referential autonomy, a fixed point of origin of identity, assumed it was possible to draw boundaries around the aesthetic 'frame'. The critic's role within this model was to pay attention to the specifics of the practice in question. Greenberg's view was based on a moral judgment, that is, 'purity in art' was a means of preserving a living western culture (...) Greenberg established a kind of closed judgment about values of good and bad art, and what constituted 'authentic' art practice. In his now famous essay 'Avant-Garde and Kitsch', Greenberg holds mass culture responsible for creating a new kind of kitsch and 'low' culture, and fills the gap between the latter and Avant-Garde Art with a wealth of anti-decorative rhetoric (...) By connecting the decorative to mass culture, wallpaper, and kitsch, Greenberg affirmed a blanket discrimination against these categories». Janis Jefferies, "Contemporary Textiles: The Art Fabric", *Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art*, ed. Nadine Monem, Black Dog Publishing, Londres, 2008, página 44.

<sup>87</sup> Elissa Auther aborda a questão da legitimação da arte têxtil e do artesanato no campo da crítica e da História de Arte analisando o caso específico dos Estados Unidos, onde o desenvolvimento de propostas ligadas ao Movimento da Nova Tapeçaria ou Fiber Art foi precursor: «Studies like *Beyond Craft* (1972), exhibitions such as *Woven Forms* (1963), *Eccentric abstraction* (1966) and *String and Rope* (1969), and works in fiber like Saret's and Adam's are representative of a number of projects in the 1960s and 1970s that signalled fiber's potential as a fine-art medium and illustrate different relations to the art world's centre of power. (...) *Beyond Craft* and *Woven Forms* attempted to elevate fiber from the realm of "craft" to that of "art" and were undertaken by individuals and institutions dedicated to legitimating new work in materials traditional to craft». Elissa Auther, "Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960-80", *Journal of Modern Craft* 1, 2008, páginas 13-14, *apud The Textile Reader*, ed. Jessica Hemmings, Berg, Londres, 2012, página 211.

<sup>88</sup> «(...) exhibitions such as *Eccentric Abstraction* and *String and Rope* (...) attempted to capture sculpture's latest vanguard. Here craft functioned as conceptual limit, essential to the elevation of art – in the words of Glenn Adamson, as "a border that can never be reached, but is nonetheless intrinsic to any sense of position" (...) these exhibitions theorized the artistic use of fiber and fiber-like materials in relation to previous examples of non-

### 2.3 Confluências das práticas artísticas decorativas (e domésticas) na expressão artística das vanguardas

---

Nas últimas décadas, a visibilidade do têxtil, configurado técnica e formalmente enquanto plataforma, textura, superfície, pele, construção, artesanato, estratégia conceptual operando um poder transformativo enquanto metáfora do doméstico, do ancestral, do industrial, do cibernético, ganhou visibilidade no campo das artes plásticas e visuais, atravessando o século XX e pontificando já no século XXI no percurso de alguns dos artistas mais reconhecidos pelo público, por exemplo Louise Bourgeois (1911-2010), Tracey Emin (1963), Grayson Perry (1960) ou Joana Vasconcelos (1971), em Portugal. A realização de exposições que apresentam perspectivas variadas e abordagens temáticas, políticas, sociais ou estéticas muito diferentes atestam da vitalidade com que o têxtil<sup>89</sup> vem sendo reconhecido nos últimos anos, movimento acompanhado de uma atenção particular por estudiosos académicos que o abordam enquanto disciplina de investigação emergente<sup>90</sup>.

O esforço de reconhecimento e visibilidade do têxtil nas artes visuais opera-se nomeadamente com a organização de exposições coletivas e retrospectivas nos anos 1970 e 1980, quando diferentes defensores dos movimentos dos novos artesanatos propõem revisões históricas que procuram argumentar por uma igualdade do valor estético de obras realizadas no âmbito de práticas associadas ao *craft*, ou nos campos de cruzamento do *design* e do decorativo considerados depreciativamente na ótica de uma estética formalista que era então dominante

---

traditional media in sculpture and to other conditions, such as craft, that oppose the definition of art (...) they all probed fiber's symbolic power, paradoxically generated by its subordination in the history of art through deep-rooted associations with utility or craft». *Ibid.*, *op. cit.*, página 211.

<sup>89</sup> Entre muitos outros empreendimentos, destaca-se a organização, desde 2005 em Kaunas, na Lituânia, com uma abrangência internacional, de uma Bienal dedicada ao tema, a qual teve extensão em Portugal em 2012, com a organização da Primeira Trienal Internacional de Arte Têxtil produzida com o apoio da Capital da Cultura de Guimarães. Nos Estados Unidos organizou-se em 2006, no Museum of Arts and Design de Nova Iorque a mostra “Radical Lace and Subversive Knitting”, em 2008 em Inglaterra a exposição itinerante “Cloth and Culture Now” apresentou-se pela primeira vez na Whitworth Art Gallery da Universidade de Manchester e na Embaixada da República da Lituânia, em 2009 o MUKHA organizou a exposição “Textiles: Art and The Social Fabric”. Já em 2012 o Museum of Women in The Arts, em Washington dedicou a exposição Women To Watch ao tema da Arte Têxtil, ou Art Fabric, numa mostra intitulada “High Fiber”.

<sup>90</sup> Jessica Hemmings na introdução da coletânea de textos de 2012 *Textile Reader* declara: «it is my hope that this book makes clear the diversity of voices and styles that are contributing to the emerging academic discipline of textiles scholarship». Jessica Hemmings, Berg Publishers, Londres, 2012, página 3.



no campo da crítica de arte<sup>91</sup>. Por exemplo, na edição revista e aumentada de *La Nouvelle Tapisserie* publicada em 1981 por ocasião dos 20 anos de criação do CITAM e da sua influente Bienal, André Kuenzi questiona-se sobre a precursão e origem do modernismo pictórico abstrato, enraizando o nascimento e conceção da abstração no desenho geométrico dos objetos da arte tradicionais como o *quilting*, ou os motivos geométricos da arte islâmica<sup>92</sup>.

Noutra latitude totalmente diferente, a teórica feminista Rozsika Parker problematiza o estatuto ou categoria do bordado enquanto artesanato ou *craft*, defendendo a alteração do seu estatuto: «I have decided to call embroidery art because it is, undoubtedly, a cultural practice involving iconography, style and a social function»<sup>93</sup>. Na perspetiva desta autora a hierarquia de valor estético atribuído à pintura e ao bordado é fixada por uma ordem de valores determinada antes de mais pelas questões sociais da sua produção e receção. A autora defende que a divisão hierárquica estabelecida entre as Belas Artes e o Artesanato, surgindo na História da Europa no período do Renascimento e aprofundando-se com a divisão entre o ensino da Academia e o ensino em oficinas no século XVIII, se relaciona com uma distribuição social que atribui a prática das Belas Artes às classes mais altas e a prática do Artesanato às classes mais baixas. À semelhança de uma divisão do trabalho entre classes sociais, também a divisão do trabalho

---

<sup>91</sup> Mildred Constantine e Jack Lenor Larson foram responsáveis pela curadoria da exposição *Wall Hangings*, retrospectiva do movimento das novas tecelagens no MOMA, apresentada em 1969, cuja crítica, elaborada por Louise Bourgeois na revista *Craft Horizons* espelha uma perspectiva depreciativa sobre as formas de uma arte decorativa: «The pieces in the show rarely liberate themselves from decoration (...) A painting or a sculpture makes great demand on the onlooker at the same time that it is independent of him. These weaves, delightful as they are, seem more engaging and less demanding. If they must be classified, they would fall somewhere between fine and applied art». No artigo «Fiber Art and the Hierarchy of art and craft», Elissa Auther analisa a avaliação de Louise Bourgeois à luz dos princípios estéticos formalistas greenbergianos «Bourgeois's evaluation of the works of in *Wall Hangings* as "decoration" traded upon the distinction between art and craft (...) In her words, the objects were "delightful" and "engaging". In the writing of modernist critics such as Clement Greenberg to be either was to succumb to the decorative by making "immediately pleasing" what true artists achieved through rigorous intellectual struggle and risk-taking (...) Bourgeois reasserts the high-art status of painting and sculpture by claiming that these genres place a "demand" upon the viewer absent in fiber art.» Elissa Auther, *op. cit.*, páginas 213-214.

<sup>92</sup> «Maintenant, d'où peut-elle bien sortir, cette nouvelle tapisserie? Quels en sont les précurseurs, les pionniers? En irait-il peut-être de même, à son sujet, que pour l'art non figurative qui, au début du siècle, était «dans l'air»? Si nous prenons l'exemple de l'art abstrait, d'aucuns prétende que c'est, sans conteste, Kandinsky que en est le père (dès 1910) (...) L'art abstrait? Dira-t-on encore, ce sont les *quilts* américains du XXe siècle (patchwork), les motifs géométriques de l'art islamique (...) aux États-Unis, par exemple, les techniques des arts textiles de l'ancien Pérou (ignorant parfois de métier à tisser) ont été remises en honneur par quelques-uns des plus grands artistes», André Kuenzi, *op. cit.*, página 17.

<sup>93</sup> Rozsika Parker, «The Creation of Femininity», *The Subversive Stitch: Embroidery and The Making of The Feminine*, The Woman's Press, Kent, 1984, página 6.

artístico entre os géneros institui a pintura enquanto prática masculina, enquanto o bordado é assumido como uma prática feminina<sup>94</sup>.

Realçando a forma como as mulheres usaram as artes decorativas para produzir formas de significativo valor iconográfico e cultural, Rozsika Parker traça uma perspetiva original ao tornar evidente a ligação estreita entre a prática do bordado e a representação da identidade feminina<sup>95</sup>, que será útil anotar já que na edição de *The Subversive Stitch*, tomando em consideração os usos do bordado enquanto forma de produção de significado<sup>96</sup> ela irá procurar traçar com relação ao século XX, os momentos em que a arte têxtil foi usada como forma de transformação social do estatuto das mulheres na sociedade e na arte<sup>97</sup>, elaborado uma perspetiva histórica da evolução do bordado que é pertinente analisar para um contexto histórico das práticas artísticas decorativas na arte contemporânea.

Destaca-se por exemplo, o uso do bordado no âmbito do movimento sufragista que, na Inglaterra do século XIX reclamou com especial veemência a consagração da igualdade política e civil das mulheres. As mulheres nos movimentos sufragistas bordavam as bandeiras e estandartes que levavam para as manifestações, e utilizaram o bordado de forma original também para fazer petições. Os nomes das peticionárias eram bordados em lenços de mãos<sup>98</sup> ricamente decorados com os motivos então em voga. Com a elaboração cuidada dos seus

---

<sup>94</sup> «The division of art forms into a hierarchical classification of Arts and Crafts is usually ascribed to factors of class within the economic and social system, separating artist from artisan (...) The fine arts – painting and sculpture – are considered the proper sphere of the privileged classes while craft or the applied arts – like furniture-making or silver-smithery – are associated with the working class. (...) the split between art and craft was reflected in the changes in art education from craft based workshops to academies (...) Embroidery, by the time of the art/craft divide, was made in the domestic sphere, usually by women (...) Painting was produced predominantly, though not only, by men, in the public sphere (...)». *Ibid.*, *op. cit.*, página 5.

<sup>95</sup> «(...) in the nineteenth century, embroidery and femininity were entirely fused, and the connection was deemed to be natural. Women embroidered because they were naturally feminine and were feminine because they naturally embroidered (...) By examining the content of embroidery throughout this book, we will see how women responded to the current ideologies of femininity and were used by them». *Ibid.*, *op. cit.*, página 12.

<sup>96</sup> «That embroiderers do transform materials to produce sense – whole ranges of meanings – is invariably overlooked.» *Ibid.*, *op. cit.*, página 6.

<sup>97</sup> «The range of twentieth-century embroidery is enormous. It is practiced professionally by artists, dressmakers, embroiderers, teachers, and by millions of women as 'leisure art'. Rather than attempting to encompass it all, I shall concentrate on specific instances in which embroidery became part of a move to transform the relationship of art to society, and the place of women within society», Rozsika Parker, "A Naturally Revolutionary Art?", *op. cit.*, página 189.

<sup>98</sup> Janie Terreno, *Suffrage Handkerchief*, 1912, Museum of London, Rozsika Parker *op. cit.* página do anexo de imagens, número 99.

estandartes, bandeiras e lenços as sufragistas combatiam um preconceito que desvalorizava a sua ação política precisamente através de uma crítica à falta de feminidade das suas militantes. Envolver-se na prática do bordado seria uma forma de combater esse preconceito, revelando um gosto e interesse das mulheres desse movimento por uma atividade naturalizadamente considerada como feminina, por outro lado estas mulheres afirmavam uma potencialidade subversiva dessa técnica tão associada à ideia de obediência doméstica<sup>99</sup>.

Rozsika Parker estabelece a partir destas considerações uma relação entre o movimento sufragista e a disseminação do modernismo do Arts and Crafts, o qual na sua procura em elevar o ensino artístico das práticas “oficinais” permitiu a criação no início do século XX de cursos de bordado no âmbito das escolas de ensino oficial e técnico, ministrados por mulheres. Ann Macbeth (1875-1948) e outras professoras da Glasgow School of Art tiveram um importante papel na mudança das técnicas do ensino do bordado, enfatizando a importância do *design*, da cor e da experimentação e oferecendo uma perspectiva igualitária no acesso de homens e mulheres a essa profissão ou arte<sup>100</sup>. A introdução do bordado no ensino artístico, aliada à difusão europeia de um interesse pelas artes consideradas tradicionais, permite contextualizar a crescente importância de mulheres envolvidas nos movimentos de vanguarda do início do século, já que os artistas dos movimentos Dada, Surrealismo e Construtivismo Russo partilharam com o movimento Arts and Crafts de um interesse em abordar as artes decorativas, numa perspectiva de integração de todas as formas de Arte<sup>101</sup>. Uma dessas artistas foi Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), professora de bordado na Escola de Artes Aplicadas de Zurique, desenvolveu conjuntamente com Jean Arp (1886-1966) a Arte Concreta. Ambos fizeram bordados e colagens em 1915<sup>102</sup> e a sua colaboração surgirá fruto de um interesse crescente por este meio técnico, bem como pelos valores de uma intemporalidade anónima que o bordado simbolizava:

---

<sup>99</sup> «For the British Woman's Suffrage Movement (...) embroidery was employed not to transform the place and function of art, but to change ideas about women and femininity (...) they wanted embroidery to evoke femininity – but femininity represented as a source of strength, not as evidence of women's weaknesses», *ibid.*, *op. cit.*, página 197.

<sup>100</sup> «The Suffrage demand for equal rights and opportunities, and the ideology of the Arts and Crafts Movement, with its insistence on the importance of creative work, combined to make considerable impact on the teaching of embroidery», *ibid.*, *op. cit.*, página 201.

<sup>101</sup> «The artists involved in Dada, Surrealism and Russian Constructivism believed that an end to distinctions between the fine and applied arts would create an art relevant to the lives of the masses of people», *ibid.*, *op. cit.*, página 190.

<sup>102</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 191.

«The Renaissance taught men to arrogantly exalt their reason. Modern Times with their sciences and technologies have consecrated men to megalomania. The chaos of our eras is the result of that over-estimating of reason. We sought an anonymous and collective art. In 1915 Sophie Taeuber-Arp and I embroidered and did collages»<sup>103</sup>.

Sophie Taeuber-Arp foi também bailarina dos bailados de Hugo Ball (1886-1927) no Cabaret Voltaire, para os quais construiu figurinos dadaístas<sup>104</sup> e desenvolveu uma intensa atividade enquanto professora na área da tapeçaria e tecelagem. O seu método de ensino avançado teve grande importância no desenvolvimento do movimento de Nova Tapeçaria na Suíça<sup>105</sup>.

Outra situação verifica-se com Hannah Höch (1889-1978), uma artista do dadaísmo berlinense que incorporou o bordado em composições de caráter pictórico, equacionando simbolicamente o seu papel enquanto expressão de feminidade, que contrastava com a sua prática enquanto artista de vanguarda. Em 1922 esta artista produziu uma série de colagens a que chamou *domestic mottos*, nas quais se insere *Bewacht*<sup>106</sup> de 1924, composição onde insere uma rosa bordada, de influência oriental, e uma pequena figura marcial com incorporação de pequenos elementos de tecido e renda<sup>107</sup>.

Outra artista da vanguarda que trabalhou amplamente no campo das artes decorativas foi Sonia Delaunay (1885-1979) que, no início do século realizou bordados, tapeçarias e *patchwork* que aprendeu na sua Rússia natal, onde se operava um revivalismo das técnicas, desenho e formas da arte camponesa<sup>108</sup>. Rozsika Parker refere a importância dos desenhos em

---

<sup>103</sup> Edição de Jean Marcel e tradução de Joachim Neugroshal, *Jean (Hans) Arp: Selected French Writings*, Calder and Boyars, Londres, 1974, página 232, *apud* Rozsika Parker, *op. cit.* 190.

<sup>104</sup> André Kuenzi, *op. cit.*, página 57.

<sup>105</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>106</sup> Hannah Höch, *Bewacht*, 1925, coleção privada, Alemanha. Publicado em Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Penguin Books, Londres, 1974, página 363, *apud* Rozsika Parker, *op. cit.*, anexo de imagem número 95.

<sup>107</sup> «Hannah Hoch, an artist working with the Berlin Dada, did, however, evoke the particular historically determined qualities of embroidery and lace in such a way as not simply to appropriate the medium, but to highlight its gender associations. During 1922, she produced collages called 'domestic mottos'. In *Bewacht*, 1924, she disturbingly collages together a huge Chinese embroidered rose with an image of a tiny male martial figure». Rozsika Parker, «A Naturally Revolutionary Art?», *op. cit.*, página 192.

<sup>108</sup> «Soon after the birth of her son in 1911, she made a patchwork blanket like those stitched by Russian peasant woman. In Russia, where she was born, there had been a revival of interest in peasant needlework from the late nineteenth century», *ibid.*, *op. cit.*

tapeçaria e bordado na sua decisão em trabalhar não figurativamente com a cor<sup>109</sup> indicando como exemplo desta teoria um exemplar de um bordado, *Tapisserie Feuillage*<sup>110</sup> (imagem 15), realizado em 1909, onde podemos ver uma representação de secções largas de manchas de verde, realizada com pontos muito largos de fio que parecem enfatizar a textura e o brilho do fio daquele bordado, e parecem anunciar uma deriva em direção à abstração e ao orfismo que desenvolverá juntamente com o seu marido Robert (1885-1941)<sup>111</sup>. Além do bordado e da tapeçaria, Sonia Delaunay trabalhou na realização de figurinos para espetáculos do construtivismo russo e desenvolveu já exilada do seu país natal, uma intensa atividade ligada à realização dos mais diferentes objetos do quotidiano, além de vestuário e tecidos, interpretados através de uma dinamização de movimento, cor e luz de formas que remetem ao Orfismo, contribuindo decisivamente para a transformação da relação das artes aplicadas com as novas linguagens plásticas da pintura, além de neles encontrar um muito rentável modo de subsistência<sup>112</sup>.

O têxtil permeou também as propostas das vanguardas russas na sua reinterpretação da cultura camponesa do país. Antes da Primeira Guerra Mundial o bordado aparece por exemplo no trabalho de Natalia Goncharova (1881-1962) que incorporou o conhecimento adquirido sobre os trajes camponeses no seu trabalho de bordado e pintura<sup>113</sup>. Depois da Revolução, este interesse “romântico” e nacionalista pela arte camponesa será transformado pelos artistas vanguardistas da Revolução. Rejeitando as práticas artísticas da pintura em cavalete, quiseram incluir as formas do desenho e das técnicas de bordado popular e camponês na sua reformulação de um modo de vida comunitário, aliando o *design* industrial e a sua produção manufaturada<sup>114</sup>.

---

<sup>109</sup> «Her designs of tapestries and an embroidery of 1909 suggest that textile art prompted her move away from conventional use of color and perspective, towards the development of the ‘abstract’ painting known as Orphism, which she initiated with her husband, Robert Delaunay, in Paris during 1913.», *ibid.*, *op. cit.*.

<sup>110</sup> Sonia Delaunay, *Tapisserie Broderie de feuillages*, 1909, bordado de lã sobre lona, 83,5 x 60,5 cm, Musée Nationale d’Art Moderne, Paris.

<sup>111</sup> Rozsika Parker, *op. cit.*, página 192.

<sup>112</sup> *Ibid*, *op. cit.*

<sup>113</sup> «She incorporated her knowledge of peasant costume and embroidery into both painting and embroidery (...) Natalia Goncharova wrote, ‘I turn away from the West... for me the East means the creation of new forms, an extending and deepening of the problems of color», *ibid.*, *op. cit.* página 193.

<sup>114</sup> «The romantic, nationalistic use of embroidery was transformed by the Revolution of 1917. For avant-garde artists the Revolution announced the advent of a communal way of life in which the artist would be an integrated

Rozsika Parker indica os novos usos do bordado associando-o ao grande número de mulheres que integraram a vanguarda russa<sup>115</sup>. A autora refere a importância que o bordado assumiu no movimento que procurou implementar a criação de um novo traje na Rússia Comunista e do reconhecimento que o desenho de moda construtivista vem a obter internacionalmente<sup>116</sup>.

Rozsika Parker defende em *The Subversive Stitch* a importância do bordado enquanto género artístico, procurando ultrapassar a ambivalência assumida, no âmbito das pesquisas feministas dos anos 1970, perante o papel das mulheres ativas nos movimentos artísticos das vanguardas do início do século. Esta ambivalência está presente no texto que Linda Nochlin escreve para a publicação norte americana *Heresies*, publicação dos anos 1970 da responsabilidade de um coletivo feminista. Nele se expressa a ideia de que, se por um lado as conquistas realizadas por artistas femininas vanguardistas do início do século, no âmbito do trabalho nas artes decorativas e especialmente no têxtil, onde mais se destacaram, foi um fator de reconhecimento do seu trabalho, por outro, estas artistas estavam limitadas a uma carreira que lhes daria muito menor reconhecimento e valorização do que aquele a que tinham mais facilmente acesso os artistas masculinos, enquanto pintores, escultores e arquitetos<sup>117</sup>.

---

member, bringing her or his skills to industrial design and production. Declaring that easel painting was redundant, artists turned to peasant art and embroidery in their search for an art compatible with socialism and collective practice.» *Ibid.*, *op. cit.*.

<sup>115</sup> «A large number of women were active in the Russian avant-garde, and embroidery was given a place in their innovative work», *ibid.*, *op. cit.*, página 192.

<sup>116</sup> Rozsika Parker refere o desenvolvimento de inúmeras iniciativas lideradas pela artista suprematista Olga Rozanova (1886-1918) que foi responsável pela criação de uma sub-secção de artes aplicadas junto do Departamento de Belas Artes (IZO) do Commissariado Popular para o Esclarecimento do Povo (NARKOMPROS) na promoção de formas de aplicação do bordado camponês no vestuário comum, com um valor plástico e estético de assinalável novidade, nomeadamente a organização de exposições realizadas pelo estado com bordados camponeses realizados a partir de desenhos de artistas russos suprematistas. Também Nadezdha Lamanova (1861-1941) desenvolveu propostas de *design* têxtil com a aplicação de desenhos bordados apresentados em exposições internacionais, onde obtiveram grande reconhecimento. *Ibid.*, *op. cit.* páginas 190-194.

<sup>117</sup> «(...) the extent to which the decorative arts, especially those involving textiles, have played a role in the careers of advanced women artists is striking. Yet, even though their achievements in these realms are often brilliant, the fact that painters like Natalia Goncharova, Alexandra Exter, Luibov Popova and Varvara Stepanova, Sophie Taeuber-Arp and Vanessa Bell, Marguerite Zorach and Sonia Delaunay were involved in textile design, weaving, tapestry making and costume design nevertheless has equivocal implications. On the one hand, for a woman to “return”, as it were, to her traditional role in the minor arts, generally less conducive to fame and fortune than a career in painting or sculpture, can be viewed as a retrograde step. Yet, from another vantage point, we can say that advanced women artists involved in the decorative arts in the early twentieth century were contributing to the most revolutionary directions – both social and aesthetic – of their times». Linda Nochlin, “Women and The Decorative Arts”, *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, vol. 1, nº 4, Alternative Press Center, Baltimore, inverno 1977-1978, página 45.

Linda Nochlin reconhece o pioneirismo e capacidade de transformação das conquistas sociais e estéticas das artistas vanguardistas mas também que a procura em transformar o estatuto das artes decorativas não foi uma questão feminina, mas antes uma corrente transversal aos movimentos das artes de vanguarda do início do século<sup>118</sup>, reivindicação que no final dos anos 1970 estava novamente na ordem do dia, no âmbito de uma revisão da vigência da crítica formalista.

Para uma perspectiva teórica diferente, que aborda a história do têxtil aplicada às práticas artísticas no âmbito da pintura e da escultura, a artista têxtil, curadora e ensaísta inglesa Janis Jefferies questiona a História da Arte das vanguardas num texto sobre uma mostra experimental que relata usos têxteis ou *soft art* conjugados com práticas das Belas Artes na Documenta de Kassel em 1982:

«The twentieth century has witnessed many experiments in the “arts” initiated by new concepts and the use of new materials and techniques. Social, political and economic factors had radically altered the definitions of art and thus changed its meaning. Contiguous with these shifts, the nature, role and status of the decoration and the decorative arts need to be reconsidered. I asked the question, why “art after Duchamp easily includes postcards but not tapestries, Xerox but not weaving»<sup>119</sup>.

Janis Jefferies apropria-se do trabalho desenvolvido por Mildred Constantine e Jack Lenor Larsen<sup>120</sup> para referir uma história dos usos do têxtil enquanto material de embrulho,

---

<sup>118</sup> «(...) the effort to overthrow the hegemony of “high art” by merging it with the “minor” arts, an effort that has characterized one current of vanguard from Synthetism to Constructivism, is by no means a feminine invention», *ibid.*, *op. cit.*

<sup>119</sup> Janis Jefferies, «The Development and Role of Soft Material in British Painting and Sculpture and The Textile Arts», *The Textile Society Newsletter for The Study of Textile Art, Design and Theory*, nº4, Autumn, 1985, páginas 7-19.

<sup>120</sup> Mildred Constantine, curadora e ensaísta do MOMA e Jack Lenor Larsen, *designer* têxtil e curador, publicaram os catálogos das exposições *The Art Fabric Mainstream* e *Beyond Craft: The Art Fabric*, edições extensas que catalogam uma grande variedade de obras de arte têxtil da década de 1960 e onde definem uma aturada e alargada conceção daquilo que se pode considerar arte têxtil inventando e cunhando com estas edições o termo “Art Fabric”: «Entitled The Art Fabric: Mainstream, both the exhibition and the book presented a range of textile (called fibre in America) placing an emphasis primarily on technique; (...) The research was based on their first collaboration, *Beyond Craft: The Art Fabric*, itself a 300 page volume representing a history of art fabric during the 1960s, which usefully provides several criteria for their usage of the term ‘art fabric’». Janis Jefferies, *Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art*, ed. Nadine Monem, Black Dog Publishing, Londres, 2008, página 36.

comprimido ou não utilitário na instalação e escultura<sup>121</sup>, começando com o exemplo da instalação criada por Man Ray (1890-1976) para uma das suas fotografias, *The enigma of Isidore Ducasse* na qual o artista usa um cobertor de exército para envolver uma máquina de costura. A autora lembra que nesta obra se parece operar ao princípio de Umberto Boccioni (1882 -1916) que, no seu *Manifesto Técnico da Escultura Futurista*, apelara à destruição da nobreza literária e tradicional dos usos do mármore e do bronze através do uso de novos materiais: «even twenty different materials can compete in a single work of art to effect plastic emotion! Let us enumerate some: glass, wood, cardboard, iron, cement, horshair, leather, cloth, mirrors, electric lights, etc»<sup>122</sup>, entre os diferentes materiais “pobres” pertencentes ao domínio da vida quotidiana e comum, o recurso ao têxtil ganhará crescente visibilidade.

O têxtil encontrar-se no âmbito das estratégias artísticas desenvolvidas por duas artistas surrealistas na década de 1930. Eileen Agar (1899-1991) artista inglesa ligada ao movimento surrealista do país<sup>123</sup> criou entre 1936 e 1940 a peça *Angel of Anarchy*<sup>124</sup> (imagem 16) um molde de gesso ataviado com diferentes tecidos e materiais como seda chinesa, veludo africano, contas, conchas e penas de avestruz, encenando uma transformação ou metamorfose de um homem em mulher<sup>125</sup>. Méret Oppenheim (1913-1985) utilizou também pelo de gazela, um material têxtil de luxo, para forrar uma chávena na conhecida obra *Object (Déjeuner en Fourrure)*<sup>126</sup>. Este objeto retirado de um interior doméstico e disposto simplesmente como uma

---

<sup>121</sup> «Constantin and Larsen included many illustrations of work from wall hangings, environmentally –based installations and assemblages, noting that cloth – wrapped, compressed, or non-utilitarian – had played an early and important role within twentieth century art concepts.», *ibid.*, *op. cit.*.

<sup>122</sup> *ibid. op. cit.*

<sup>123</sup> Eileen Agar foi convidada por Roland Penrose a integrar o movimento em 1936 participando na International Surrealist Exhibition nos New Burlington Galleries em Londres, 1936. Andrew Lambirth, *Eileen Agar: An Eye For Collage*, Pallant House Gallery, Chichester, 2008, página 7.

<sup>124</sup> Eileen Agar, *Angel of Anarchy*, 1936-40, gesso, tecidos, conchas, contas, pedras de diamante e outros materiais, 520 x 317 x 336 mm, coleção Tate Britain.

<sup>125</sup> «Eileen Agar's *Angel of Anarchy* (1936-1940)(pl.3), a plaster cast of a clay bust of her future husband, Joseph Bard, wrapped and ornamented with African bark cloth, Chinese silk sash, beads, osprey and ostrich feathers, enacting a man's becoming woman», Patricia Allmer, “Introduction”, *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*, catálogo da exposição na Manchester Art Gallery, Prestel Publishing, Manchester, 2009, página 8.

<sup>126</sup> Méret Oppenheim, *Objet (Le déjeuner en Fourrure)*, 1936, chávena forrada em pele, pires e colher, 10,9 x 23,7 x 20,2 cm, altura 7,3 cm, MOMA, Nova Iorque.



natureza-morta absurda torna-se bizarro e sensual, subvertendo de forma irônica a representação do corpo surgindo enquanto fetichização da sua sexualidade<sup>127</sup>.

Avançando no século é novamente Janis Jefferies que destaca novos contextos para a aplicação do têxtil reconhecido pelos artistas dos movimentos das neo-vanguardas, muitos dos quais se apropriam deste material operando novas estratégias dos seus usos formais. Além da sua utilização enquanto objeto de embrulho ou colagem, enfatiza-se a utilização do têxtil enquanto superfície ou pele e reconhecem-se as suas qualidades de textura, estrutura, toque e tateabilidade: «The ‘stain and soak’ methods of the American painter Helen Frankenthaler and the ‘all over’ Colour Field paintings of Morris Louis were part of a whole range of ‘skin like’ surfaces that were recognized as ‘richly textile’ in their associative qualities. Work by Eva Hesse (latex and cheesecloth), Michelle Stuart (paper and rope), Robert Morris (felt) and Barry Flanagan (dyed hessian cloths), all drew attention to both the nature and identity of the fabrics used and the structures that support them (...)»<sup>128</sup>.

No âmbito da emergência da Pop Art Janis Jefferies destaca os usos de uma colcha enquanto *objet trouvé* na obra *Bed*, uma das primeiras *assemblages* de Robert Rauschenberg (1925-2008) realizada em 1955 e, onze anos mais tarde, da *Soft Bathtub (Model) – Ghost Version* de 1966 de Claes Oldenburg (1929-) e Coosje van Bruggen (1942-2009) que emprega tela estofada com kapok, material utilizado para reproduzir objetos familiares em escalas enormes, tal como os objetos embrulhados que Christo (1935-) e Jeanne-Claude (1935-) produzem, como a embalagem gigante de 5600 metros cúbicos de ar que levantaram na Documenta de Kassel em 1968.

Janis Jefferies destaca um contexto onde se multiplicam as estratégias formais e conceptuais do uso do têxtil na arte contemporânea: «in this context, fabric, cloth and that which makes textile, is useful both as a material term and as a conceptual strategy operating in the transformative power of metaphor, interweaving between words and things, surfaces and skins, fibre and material, touch and tactility»<sup>129</sup>. Ao longo da década de 1960 e 1970 os movimentos e artistas que irão mobilizar nas suas obras os usos do têxtil disseminam-se por

---

<sup>127</sup> «*Object (Breakfast in Fur)* ‘alludes to the feminine. The fur suggests an expensively decked-out women; the cup, hollow yet round, can evoke female genitalia; the spoon with its phallic shape further eroticizes the hairy object’. *Object (Breakfast in Fur)* ironises the objectification and fetishization of women», Patricia Allmer, *op.cit.*, página 9.

<sup>128</sup> Janis Jefferies, *op. cit.*, página 38.

<sup>129</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

diferentes programas e intenções cuja abrangência está fora da ambição da presente dissertação tratar com maior exaustividade<sup>130</sup>.

Neste contexto dos novos usos do têxtil poder-se-á encontrar destacados exemplos em Portugal, no âmbito do trabalho desenvolvido pela geração dos jovens artistas que, saindo de Portugal nos anos 1960 para realizar estágios internacionais com o apoio da FCG, retornam ao país trazendo ou incorporando na sua obra uma interpretação atualizada das neo-vanguardas<sup>131</sup>. Destacam-se entre eles dois exemplos que se procurarão analisar para melhor caracterizar diferentes aspetos já referenciados dos novos usos do têxtil nas vanguardas da década de 1960.

Mobilizando um método de colagem do próprio tecido da tela, Manuel Batista, artista aluno da ESBAL, bolseiro da FCG em Paris em 1962, realiza em 1966 uma série de obras onde as superfícies texturizadas monocromaticamente com colagens de tela branca sobre tela branca, realçam a estrutura da sua tecelagem, materializando a representação de uma intensa tateabilidade que Rui Mário Gonçalves nota: «O pensamento segue mais depressa com os olhos do que com as mãos. Mas os olhos só vêem o que o pensamento procura. Aqui demoram-se, porque a investigação inicia-se pelo sentido táctil. Lisamente colados no suporte, os panos desenham contornos. Também eles são reais, valem por si próprios e por serem

---

<sup>130</sup> Dos vários movimentos internacionais, a título de exemplo refira-se o movimento norte-americano “Pattern and Decoration”, que Janis Jefferis refere no texto citado anteriormente. Um movimento desenvolvido em Nova Iorque no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, os diversos artistas que o integraram, Tina Girouard, Valerie Jaudon, Jane Kaufmann, Joyce Kozloff, Robert Kushner, Miriam Schapiro e Robert Zakanitch, trabalhando a partir da vontade de explorar a errância eclética e multi-étnica das tradições decorativas, livremente aplicaram e abordaram no seu trabalho materiais e técnicas como os têxteis etnográficos, as texturas de lã de tapetes enrugados, azulejos de cozinha, linóleo, técnicas de esmalte islâmico, a gravação em *stencil* para criar padrões de papel de parede, colchas coloniais, *saaris* indianos, etc. Outro exemplo encontra-se em Itália no trabalho dos artistas do movimento da Arte Povera que adotaram diversos usos de tecidos, objetos têxteis e fibras de origem industrial na sua obra, caso de Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis ou Mario Merz. Mais concretamente, pode referir-se o trabalho de Alighiero Boetti que utilizou o bordado para realizar uma série de monumentais *mapa mundi* elaborados com minúcia por um grupo de mulheres afegãs com quem o artista colaborou, *Alighiero Boetti Game Plan*, exposição Modern Tate, 2012.

<sup>131</sup> «Os anos 60 são os mais decisivos da arte portuguesa depois dos anos 10 – como se se pudesse falar de uma “segunda década” instauradora. (...) Os artistas portugueses, emigrando em massa, arriscaram-se a um diálogo internacional direto. No imediato, a operação saldou-se num evidente apagamento dos nossos artistas em circuitos internacionais, embora constituísse um evidente sucesso interno. É significativo que as transformações nacionais realizadas tivessem como causa próxima situações vividas no exterior e não fossem consequência de práticas e reflexões realizadas em Portugal. (...) Estávamos na periferia, de um modo e num tempo em que não havia trânsito possível com os centros de criação /difusão internacionais. O fator migratório funcionou assim como estímulo essencial de mudança da prática e do (auto)conhecimento da arte portuguesa”. João Pinharanda, “O Declínio das Vanguardas: Dos Anos 50 ao Fim do Milénio”, *História da Arte Portuguesa*, vol. III, dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores, Barcelona, 1995, páginas 602-603.

representação.»<sup>132</sup> Manuel Batista, numa entrevista de 1966 dir-se-á interessado na exploração de objetos que refletem sobre a serialidade enquanto elementos residuais da civilização industrial, interessado em explorar as relações entre forma e fundo e na expressividade texturológica de «pregas, rugas, nervuras, fendas, superfícies rasgadas e rugosas»<sup>133</sup>, onde se destaca o interesse pelo grafismo da representação de materiais têxteis em desenhos realizados neste período<sup>134</sup> (imagem 17).

Lourdes Castro, aluna da ESBAL e bolseira da FCG em Paris em 1958, utilizará o bordado no âmbito de uma incessante investigação sobre a representação, natureza e simbolismo das sombras na Arte, uma poderosa evocação sobre a realidade e as possibilidades de perceção, um fascínio que perseguirá na sua obra plástica ao longo de toda a vida<sup>135</sup>. Esta pesquisa levará a artista a experimentar exaustivamente com a exploração de contornos de figuras como materialização de formas de ausência, trabalhos realizados em materiais na década de 1960 e 1970<sup>136</sup>. Nesse âmbito enquadra-se a realização em 1968 e 1969 da série de lençóis onde a artista desenha, bordando, silhuetas de pessoas deitadas. Lourdes Castro interrogava a possibilidade de esses objetos transcenderem uma funcionalidade meramente estética, fundindo-a com a sua utilização enquanto objetos da vida quotidiana e enquanto dramaturgia viva da evocação das pessoas que neles se haviam deitado<sup>137</sup>. Abordando a dimensão do gosto e do prazer pela ação de bordar, Lourdes Castro deixou o seguinte testemunho: «Faço-os eu própria porque realmente tenho prazer em bordá-los, fico muito sossegada, é uma forma de concentração e meditação. Às vezes ouço música e muitas vezes não penso em nada»<sup>138</sup>.

Esta referência a uma dimensão do prazer das técnicas decorativas de um fazer manual enraizado nas tradições das práticas ancestrais que as raparigas aprendiam no âmbito da sua

---

<sup>132</sup> Rui Mário Gonçalves, catálogo da exposição de Manuel Baptista, Galeria 111, 1973.

<sup>133</sup> N. A., entrevista a Manuel Baptista, *Jornal de Artes e Letras*, nº 175, Fevereiro de 1965, páginas 4 - 15.

<sup>134</sup> Manuel Batista, *Estudos 1º Caderno*; Dez. 1969 – 70, na exposição “Manuel Batista no CAMB” coleção Manuel de Brito, Algés, 2012.

<sup>135</sup> Maria Helena de Freitas, “O Duplo do Mundo”, catálogo da exposição *Lourdes Castro “Além da Sombra”*, Centro de Arte Moderna, FCG, Lisboa, 1992, páginas 45-46.

<sup>136</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 46.

<sup>137</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 47.

<sup>138</sup> Lourdes Castro, Paris, 1969, citado no catálogo da exposição “Além da Sombra”, Centro de Arte Moderna FCG, Lisboa, 1992, página 54.

educação feminina, é útil também para referenciar um movimento social de retorno às origens que se reacende com muito ímpeto na década de 1960.

A autora Elissa Auther, investigadora da área de arte têxtil e curadora norte-americana, refere a associação e o desenvolvimento do interesse pelas práticas tradicionais com a emergência de formas alternativas de cultura patentes com especial vitalidade nos Estados Unidos da América como em Inglaterra:

«Outside the “high” art world, fiber gained a new visibility in the United States in the 1960’s and 1970’s with revivals of the traditional crafts of hand weaving, quilting, embroidery, dyeing, knotting and basketry. The social and artistic context and practices surrounding these revivals included the back-to-the-land and hippie movements, the renewed interest in folk art around the American Bicentennial, trends in the personalization of clothing like the adoption of African dress by African Americans, the feminist recuperation of women’s history, the revival of traditional arts of minority communities in the South and Southwest (...)»<sup>139</sup>.

Este movimento também já havia sido registado por Rozsika Parker no seu livro *The Subversive Stitch*, ao referir ao desenvolvimento da história da prática individual e doméstica do bordado no século XX. Segundo esta autora nos anos 1960 o bordado é adotado pelas correntes hippie, existencialista e *beatnick* enquanto expressão alternativa de uma individualidade construída fora dos parâmetros de uma sociedade avançadamente industrializada, para simbolizar a rejeição do materialismo, o retorno à infância e à inocência, mas também ao primitivismo: «In the 1960’s embroidery suddenly gained a new face. Embroidered suns rose over hip pockets, dragons curled round denim thighs, rainbows arched over backs. For the hippy era embroidery symbolized love, peace, colour, personal life and rejection of materialism.»<sup>140</sup>

Um movimento social apoiado por ideologias emergentes e culturas alternativas, o retorno a um interesse pelas manualidades e labores tradicionais influenciou o mundo da arte contemporânea, cada vez mais permeado pela cultura popular. No âmbito da *arte pop* é interessante referir o trabalho da jovem Jann Haworth, já referenciada no primeiro capítulo, que inventa de forma original uma abordagem à arte contemporânea, realizando esculturas tridimensionais de tecido, uma técnica chamada *soft art*, tradicionalmente utilizada para fazer bonecos de pano, mas também objetos em renda, *tricôt* e *patchwork*. Estas técnicas, bebidas na aprendizagem dos labores femininos que aprendeu na infância, são escolhidos pela autora

---

<sup>139</sup> Elissa Auther, “Fiber Art and the hierarchy of art and craft, 1960-80”, Elissa Auther, *op. cit.*, página 216.

<sup>140</sup> Rozsika Parker, *op. cit.*, página 204.

precisamente por serem uma área técnica que dominava desde a infância, uma afirmação de gênero já que a artista assume plenamente a feminidade do seu trabalho<sup>141</sup>. Nas obras dos anos 1960 aborda temas da cultura popular, retratando uma predileção pelos seus autores e atores preferidos no cinema e na ilustração. Na obra *Lindner Dolly with Steinberg Clothes* (imagem 18), a *Homage*<sup>142</sup> aborda com marcada alegria e desassombramento a representação de uma sensualidade feminina afirmativa, presente na representação de uma figura de mulheres de proporções generosas inspirada na obra dos artistas e ilustradores Richard Lindner e Saul Steinberg<sup>143</sup>.

A mobilização de técnicas dos labores tradicionais é transversal a diversas interpretações e percursos, surgindo neste período enquanto prática no percurso de artistas da geração do primeiro surrealismo. Dorothea Tanning (1919-2012) artista surrealista companheira de Max Ernst (1891-1976), irá experimentar com a aplicação da técnica de construção de *soft sculptures* no final da década de 1960, motivada por uma urgência em dar forma tridimensional às personagens que habitam a sua pintura<sup>144</sup>. Em 1967 cria uma das primeiras esculturas de uma série de cerca de vinte, *Pincushion to Serve as Fetish*<sup>145</sup> encenando a transfiguração de um objeto de uso banal enquanto ser fantasmagórico e assombrado. Em 1970 Méret Oppenheim realiza um quadro bordado com a aplicação de rendas e tecidos, um trabalho incluído na série *Souvenires*, uma série de trabalhos que questionam a forma como *Déjeuner (en Fourrure)* particularmente ofuscou a história do seu percurso artístico, tornando-se praticamente

---

<sup>141</sup> «At its root, the move to fabric was an attempt to find a language that could be exclusively her own, and in the process, almost incidentally make her gender a weapon rather than an impediment. «I had had sewing experience since I was eight” Haworth recalls.», Mark Rappolt, “Jann Haworth”, *Power Up: Female Pop Art*, ed. Angela Stief, DuMont Buchverlag, Köln, 2011, página 215.

<sup>142</sup> Jann Haworth, *A Lindner Dolly with Steinberg Clothes, a Homage*, 1967, técnica mista, 126.5 x 61 cm, coleção Berardo.

<sup>143</sup> Mark Rappolt, *op. cit.*

<sup>144</sup> «So, in league with my sewing machine, I pulled and stitched and stuffed the banal materials of human clothing in a transformation process where the most astonished witness was myself. Almost before I knew it I had an “oeuvre”, a family of sculptures that were the avatars, three-dimensional ones, of my two-dimensional painted universe», Dorothea Tanning, *Between Lives: An Artist and her World*, W W Norton & Co Inc, Nova Iorque, 2001, p.282.

<sup>145</sup> Dorothea Tanning, *Pincushion to Serve as Fetish*, 1965, veludo, funil de plástico, alfinetes, serradura e lã, 7,2 x 37,0 x 45,5 cm, coleção Tate.

a única peça pela qual foi reconhecida a sua obra. A referência aos trabalhos tradicionais propõe-se enquanto ironia, referindo a diminuta representatividade social do trabalho das mulheres<sup>146</sup>.

Pulverizada a sua utilização por múltiplas estratégias, o têxtil favorece a exploração da tateabilidade além de propor uma intertextualidade entre dimensões do significado enquanto metáfora, crescentemente reconhecido pela crítica de arte, emergindo enquanto prática artística de vanguarda. O têxtil e o decorativo contaminam decisivamente as artes plásticas, o contexto em que podemos encontrar uma abordagem singular na obra de três mulheres artistas em Portugal, Menez, Paula Rego e Helena Lapas, que abordaram o têxtil em obras pontuais ou no lavrar de percursos singulares.

## 2.4 O têxtil na obra de Menez e Helena Lapas

---

Destacar-se-ão neste capítulo, os percursos de Menez e Helena Lapas, duas artistas que, em proximidade com Paula Rego, com quem conviveram artística, intelectual ou socialmente, realizaram em meados da década de 1960 peças onde mobilizam a técnica do bordado e a aplicação de tecidos em obras de arte que exploram o alargamento das categorias estéticas pré-existentes. A confluência no tempo e no espaço das obras destas três artistas sugerem a existência de espaços de comunicação que não serão assumidos enquanto diálogos, mas enquadram a possibilidade de se entenderem à luz um contexto de criação e experimentação em que é pertinente situar a *Tapeçaria Alcácer-Quibir*.

Assim, podemos encontrar um interesse e curiosidade expressas em relação à prática do bordado numa obra de Menez, um interesse que parece ter desenvolvido a par de outras práticas técnicas associadas a manualidades artesanais, como o azulejo. Menez era uma figura proeminente da arte e da sociedade lisboeta dos anos 1960, tendo iniciado o seu percurso na pintura de forma autodidata, num percurso artístico onde pontua também a pesquisa no campo da gravura. A sua obra partilha da influência abstrata, não-geométrica, lírica, lumínica e informal que Vieira da Silva exerceu, contando com o apoio dinâmico de José Augusto-França em cuja

---

<sup>146</sup> «The collapsing of still life as a genre to record objects and the commodification of women is explored in Oppenheim's objects, such as *Souvenir of Breakfast in Fur* (1970) (pl.91) – an ironic memento (*mori*) of *Object (Breakfast in Fur)* (1936) (fig.9), her famous teacup dressed in fur which overshadowed her career as it became increasingly the only artwork used to signify her artistic production.» Patricia Allmer, *op. cit.*, página 9.

Galeria de Março Menez primeiramente expôs em 1954<sup>147</sup>. Destacam-se no seu percurso, no período aqui considerado, uma participação no Salão Artistas de Hoje, da SNBA em 1958, e a atribuição do segundo prémio de artes plásticas da II Exposição Geral de Belas Artes da FCG.

Em *Bordado*<sup>148</sup>, de 1966 (imagem 19), Menez revela um interesse pelas culturas e pela visualidade dos interiores que contemplara em viagem no Norte de África, patentes nomeadamente na cadência repetitiva dos motivos geométricos que se parecem perfilar como fundo da composição. Esta influência foi registada por Salette Tavares que deixou um testemunho emotivo de uma profunda admiração pela figura e obra de Menez<sup>149</sup>, no texto que escreveu enquanto crítica de uma exposição antológica da obra da artista, na Galeria 111 em 1981, onde *Bordado* foi exposto.

Se a prática desta manualidade têxtil, enquanto forma artística parece ter sido muito esporádica no percurso de Menez (no âmbito desta pesquisa *Bordado*, de 1966, foi a única obra encontrada) é novamente a evocação e a memória de Salette Tavares que nos devolve a ideia de uma prática mais intensa: «Menez bordava com a mesma paixão, a mesma procura do viço primeiro com que se exercera nesses anos sessenta, no desenho do nu em grande companheirismo com outros pintores amigos»<sup>150</sup>.

Esta evocação, que associa à figura de Menez uma prática do bordado como atividade ancestral e primeva das mulheres, surge numa aproximação poética que Salette Tavares oferece da sua personalidade, mas também enquanto manifestação de um ideal assumido pelo fascínio

---

<sup>147</sup> «Neste contexto de disseminação, um caso singular deve ser considerado: o lugar real e mítico, de afinidades eletivas ou concretizada influência plástica que Vieira da Silva desempenhou (...) O clima da aceitação prática da obra de Vieira, nos anos 50 (depois da relação marginal com a atualidade nacional estabelecida em 30 e do afastamento «político» nos anos 40) serviu à libertação dos tabus anti-abstratos e refletiu a aceitação dos valores de uma abstração não-geométrica, lírica, lumínica, informal e também gestualista (...) Menez concentra no uso dos valores de luz e cor a construção de obras onde a dissolução global das formas no espaço é mais evidente», João Pinharanda, *op. cit.*, página 611.

<sup>148</sup> Menez, *Bordado*, 1966, 95 X 110 cm, Coleção Manuel de Brito.

<sup>149</sup> Salette Tavares, *Menez, Coleção Arte e Artistas*, Imprensa Nacional Casa da Imprensa, 1983, página 11.

<sup>150</sup> *Ibid.*, *op. cit.*. Existe um testemunho que indica que a prática do bordado foi desenvolvida por Menez no âmbito de um convívio pessoal e artístico desenvolvido nomeadamente com Paula Rego. Informação indicada por Maria Arlete de Brito que revelou que Paula Rego e Menez enquanto amigas bordavam muitas vezes juntas, em entrevista por *email*.

do antigo como evidência do autêntico<sup>151</sup>, uma inspiração bebida no diálogo proposto no modernismo entre a tradição e a contemporaneidade, e que surge associada também à Casa da Azenha. Nesta Casa de Loures, um moinho adaptado a habitação, essa influência ou espírito parece ganhar forma na realização manual de um painel de azulejos que Menez realizou para uma das suas ondulantes e toscas paredes, no âmbito de uma colaboração desenvolvida com o autor do projeto de arquitetura, Eduardo Anahory (1917-1985), com quem Menez aí viveu na no início da década de 1960<sup>152</sup>.

A evocação de uma poética do fazer manual artesanal, questionando a cultura popular em diálogo com a prática artística contemporânea, seria uma força vital em Portugal, transversal a toda a modernidade europeia. A peça têxtil, realizada por Menez em 1966, evoca também essa inspiração, na assunção de uma técnica tradicional aliada a uma plasticidade abstrata e eminentemente pictórica, onde se valoriza a vibração de luz dos fios, o contraste entre as diferentes superfícies e planos de cor. Salette Tavares propõe uma analogia destas formas com os tapetes vivos na Igreja do Mosteiro de Fão, realizados para as festas do Bom Jesus de Esposende, relacionando-as também com o espírito vibrante e luminoso das sedas bordadas «que desde Quinhentos chegavam do Oriente»<sup>153</sup>.

Para a realização desta peça Menez solicitou a colaboração da então muito jovem artista Helena Lapas, a qual colaborou na transcrição de secções do desenho criado por Menez ao têxtil, uma colaboração que a própria Helena Lapas refere ter sido uma colaboração criativa, desenvolvida a par com as suas próprias pesquisas no campo da sua atividade plástica. Manuel Baptista foi o pelo encontro das duas artistas num diálogo que se traduziu numa interessante

---

<sup>151</sup> «Com a agulha suspensa e a linha de seda presa ao pano de cetim vermelho sobre o colo, a Menez borda. Segura precisa e com amor a lisura essencial da agulha, o mais perfeito instrumento inventado, talvez por um antepassado do pastor Brancusi, o Senhor do «em si» concreto, da pureza e da sabedoria. Lidar com a agulha é ter entre os dedos a água de um ribeiro, o vento na copa das árvores, o recanto dos jardins com bancos, a verdade dos muros e das fontes, o ruído das praças, o canto vegetal das flores na plenitude». *Ibid., op. cit.*

<sup>152</sup> «Era uma azenha adaptada com cuidado a casa de habitação (...) Havia uma zona maior onde ela trabalhava que se expandia em altura e largura e onde um postigo deixava ver a roda a funcionar com a água de um ribeiro. Antes de descer a escada, cujo corrimão de ferro ainda sinto na mão, eu compreendi que estava pela primeira vez num espaço da nossa arquitetura popular onde se tinha querido e conseguido realçar a qualidade plástica, intervindo sem folclorismos sem um erro. (...) Era tudo singular e primordial, a ordem de um silêncio matraqueado pela roda e a água, os gestos de uma mulher, tão certa como aquele esplendor, tão verdadeira como a cal da parede.» *Ibid., op. cit.*

<sup>153</sup> *Ibid., op. cit.*



proposta de colaboração onde confluem as práticas do desenho, da pintura e do têxtil<sup>154</sup>, um campo em que a então muito jovem Helena Lapas perseguirá ao longo da vida, numa apropriação singular das técnicas dos trabalhos tradicionais.

No final da década de 1960, em Portugal, podemos realçar o percurso pioneiro de Helena Lapas que desde muito cedo, quando frequenta a Escola Secundária António Arroio, se apercebe «das possibilidades imensas do tecido como suporte criativo e de investigação»<sup>155</sup>. O seu percurso encontra-se na confluência híbrida entre a prática dos trabalhos femininos, cuja observação e aprendizagem se iniciam enquanto experiência infantil no acompanhar da atividade da mãe, modista especializada na realização de vestidos de noiva<sup>156</sup> e a prática da pintura e das Belas Artes enquanto «organizadora do discurso e do pensamento»<sup>157</sup>. Assumindo o risco de uma escolha pelo têxtil enquanto meio de suporte e meio expressivo, ingressa no curso de Pintura na FBAUL conseguindo, por intermédio de Lagoa Henriques, apresentar a sua tese de licenciatura, a primeira em tapeçaria em Portugal<sup>158</sup>.

As composições murais de grande escala que Helena Lapas realiza têm superfícies de estopa trabalhadas com a minúcia de pequenos pontos bordados, um processo de trabalho laborioso e lento, onde a artista aplica o desenho em cartão, mas onde dispensa a utilização do tear numa técnica por si inventada e aplicada «ao sabor do momento»<sup>159</sup>. Variando por entre o bordar, a aplicação de tecidos e dos pontos de cosedura, Helena Lapas dirá que as suas tintas são os tecidos e as linhas<sup>160</sup>, e a sua obra vincula-se numa prática da imagem não formal e fluída, surgindo despreocupadamente entre a dispersão da figura pela abstração, uma sua organização

---

<sup>154</sup> Em entrevista à artista Helena Lapas, no seu ateliê em Lisboa, 12 de setembro de 2012. Helena Lapas foi convidada por Manuel Baptista para realizar a transcrição para o meio do bordado e aplicação de tecidos de um desenho de Menez, cerca de 1964. A primeira colaboração realizou-se no âmbito da realização de uma grande peça que deveria integrar um Hotel no Algarve, no entanto Helena Lapas já não conhece o destino ou a localização dessa obra, não podendo também identificar exatamente qual o Hotel para o qual foi elaborada. Numa outra colaboração realizou secções do bordado de *Bordado*, de 1966.

<sup>155</sup> Salette Tavares, *op. cit.*.

<sup>156</sup> Em entrevista à artista Helena Lapas, no seu ateliê em Lisboa, 12 de setembro de 2012.

<sup>157</sup> Ana Ruivo, folheto da exposição “Helena Lapas. Trabalhos Recentes. Tapeçaria e Colagem”, Galeria Ratton, Lisboa, Outubro 2010.

<sup>158</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>159</sup> Em entrevista à artista Helena Lapas, no seu ateliê em Lisboa, 12 de setembro de 2012.

<sup>160</sup> Ana Ruivo, *op. cit.*.

geométrica e a criação e descoberta de motivos reveladores de simbologias evocadoras de uma Natureza transbordante e vital. Na obra *Semente*, realizada em 1967 (imagem 20), apresentada pela primeira vez na Galeria de Arte Moderna na SNBA, podemos admirar os traços de uma imagética de raiz popular, presente no grafismo sintético de formas geométricas, multiplicando-se num simbolismo da fertilidade, do núcleo afetivo da família.

Helena Lapas afirma o desígnio de romper com as formas convencionadas da pintura propondo uma interpretação própria através do têxtil, e afirmando um caráter eminentemente pictórico da sua obra, que o seu professor de artes decorativas da Escola Secundária António Arroio, Manuel Pedro Carvalho logo clarifica no texto da sua primeira exposição individual, na Galeria Diário de Notícias: «A sua tomada de posição crítica sobre qualquer realidade é sempre feita através da tapeçaria, quer seja a pintura do *Quattrocento*, a arquitetura do Barroco, o habitat dos bairros da periferia, as tascas da Ericeira, a própria vida e ela própria».

Por serem de difícil categorização as obras realizadas por Helena Lapas levantam na época resistências várias quanto à sua classificação e aceitação, atitude revelada na crítica de Rocha de Sousa sobre uma sua exposição na Galeria Judite Dacruz em 1971. Confrontando-se com a necessidade de lhe encontrar «uma dimensão estética particular»<sup>161</sup> em que se salienta «a riqueza expressiva dos materiais e das técnicas que absorve»<sup>162</sup> o crítico anota com interesse os jogos de texturas, a estrutura cromática, os «perfis sinuosos de caráter não figurativo»<sup>163</sup> mas não deixa de apontar aquilo que lhe parece ser um «barroquismo sedutor»<sup>164</sup> de uma «excessiva dilatação da paleta»<sup>165</sup>, uma crítica que aponta baterias precisamente a um excessivo «virtuosismo» que «polui irremediavelmente a linguagem»<sup>166</sup>. As obras de Helena Lapas, entendidas por Rocha de Sousa enquanto tapeçarias são analisadas à luz dos preceitos defendidos por Lurçat, no âmbito de uma prática decorativa que não poderia ser «poluída» por um sentido de decorativismo exacerbado.

---

<sup>161</sup> Rocha de Sousa, “Tapeçarias +/- Tapeçarias”, *Diário de Lisboa*, 29 de Abril de 1971, [Artigos publicados na imprensa sobre exposições de tapeçarias] / Reinaldo dos Santos... [et al]; compilação de Eva Arruda de Macedo, Biblioteca de Arte FCG.

<sup>162</sup> *Ibid. op. cit.*

<sup>163</sup> *Ibid. op. cit.*

<sup>164</sup> *Ibid. op. cit.*

<sup>165</sup> *Ibid., op. cit.*

<sup>166</sup> *Ibid., op. cit.*

Ao longo da década de 1970 Helena Lapas será apoiada pelas consignações que as galerias então atribuíam aos artistas, enveredando por um trabalho de pesquisa ímpar também no campo da produção do *patchwork*, pesquisa que desenvolveu em parceria com a pintora Fátima Vaz. Ambas partilharam de um interesse mútuo pelo desenvolvimento e prática desta técnica tradicional, com raízes nas práticas das comunidades femininas, culminando a sua pesquisa com o apoio de um Subsídio de Investigação da FCG em 1977. Interessadas numa recuperação das tradições artesanais e populares das comunidades femininas do interior do país, já demarcadamente afastadas de quaisquer nacionalismos, as artistas procurarão deixar o registo e as propostas de dinamização da cultura popular, à semelhança do que Michel Giacometti também havia feito<sup>167</sup>.

Helena Lapas, Paula Rego e Menez, simultaneamente representadas, em junho de 1970 na exposição da Galeria Judite Dacruz, “Novos Sintomas da Pintura Portuguesa”, patenteiam com as suas obras a individualidade das pesquisas plásticas que desenvolvem. Partilham, no entanto, na realização e interesse pelas técnicas artísticas têxteis nos anos 1960, de um processo, pontual ou continuado, de experiência, curiosidade e afirmação, abordado intuitivamente, em maior isolamento nacional ou maior cosmopolitismo, mas de qualquer das formas, num quadro de explosão de aplicações onde os usos do têxtil e do decorativo na arte contemporânea patenteia um laborar vanguardista, que questiona as possibilidades, limites e hierarquias da instituição artística.

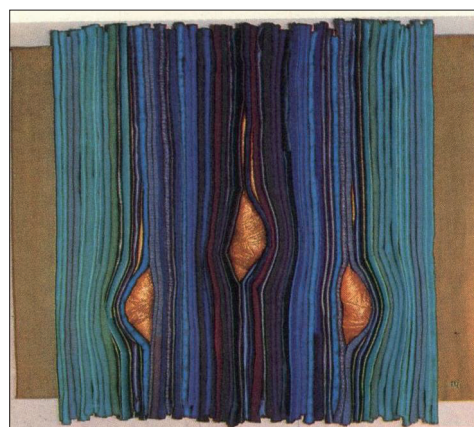
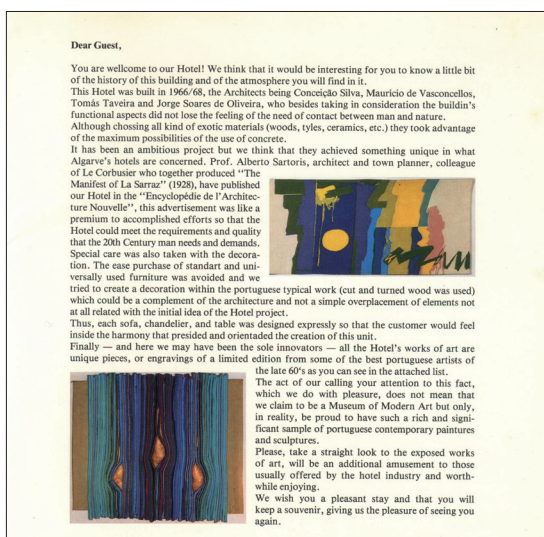
Parece-nos estar assim desenhado um contexto muito significativo, de que se parte para uma análise da *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, um trabalho realizado no terceiro capítulo desta dissertação.

---

<sup>167</sup> Ana Ruivo, “... Velhos Meios?”, *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, FCG, 2009, página 45.



12. Menez, *Tapeçaria*, 1967, tapeçaria de Portalegre, Coleção Eng<sup>o</sup> José Luís de Albuquerque e Maria do Carmo d'Orey; Fotografia própria da tapeçaria na casa de Eng<sup>o</sup> José Luís de Albuquerque e Maria do Carmo d'Orey, Lisboa, setembro 2012.

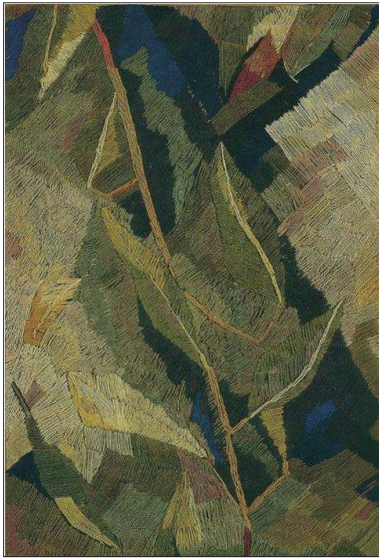


13. Página 3 e pormenor, do Roteiro das Obras de Arte do Hotel da Balaia, Tapeçaria Patchwork de Maria José Risques Pereira, segundo relato de Maria do Carmo d'Orey; Arquivo Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque D'Orey.





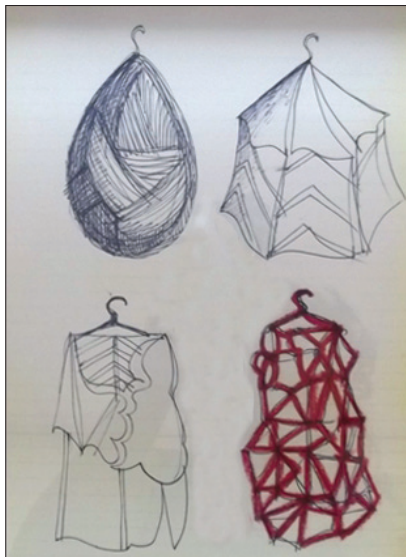
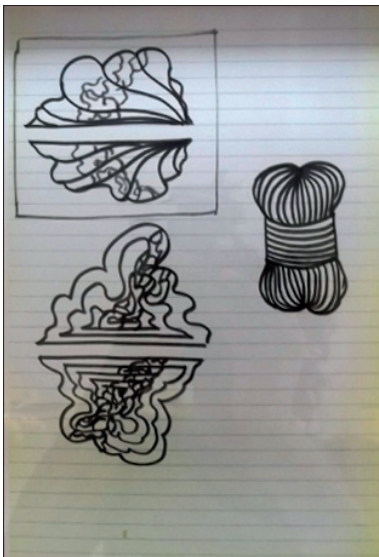
14. Gisela Santi, *Velas*, cordas, fio de sisal e varetas metálicas, 150 x 170 cm. Fotografia "Gisella Santi – Exposição Antológica" no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, 2012, Guimarães.



15. Sonia Delaunay, *Tapiserie Broderie de Feuillages*, 1909, bordado de lã sobre lona, 83,5 x 60,5 cm, coleção Musée Nationale d'Art Moderne, Paris. Imagem: sítio da *internet* coleção Musée Nationale d'Art Moderne, Paris, consultado em setembro 2012.



16. Eileen Agar, *Angel of Anarchy*, 1936-40, gesso, tecidos, conchas, contas, pedras de diamante e outros materiais, 520 x 317 x 336 mm, coleção Tate. Imagem: sítio da *internet* da coleção Tate, consultado em setembro 2012.

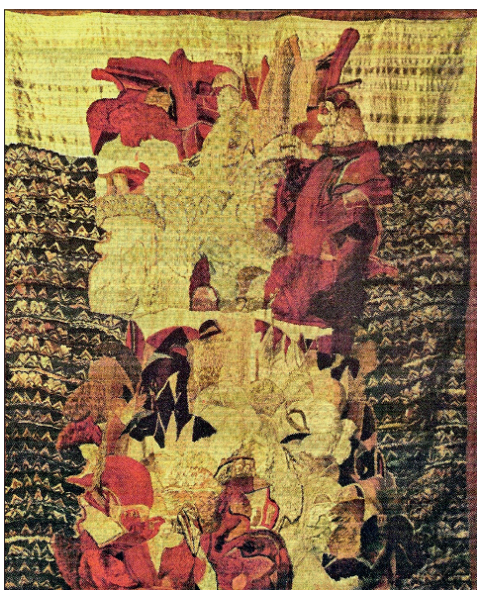


17. Manuel Batista, *Estudos 1º Caderno; Dez. 1969 – 70*, caneta sobre papel de linhas, 21 X 30 cm. Fotografia da exposição "Manuel Batista no CAMB" coleção Manuel de Brito, Algés, 2012.





18. Jann Haworth, *A Lindner Dolly with Steinberg Clothes, a Homage*, técnica mista, 1967, 126.5 x 61 cm, coleção Berardo.  
Imagem: sítio da *internet* da coleção Berardo, consultado em setembro 2012.



19 . Menez, *Bordado*, 1966, 95 x 110 cm, coleção Manuel de Brito.  
Imagem: Sallete Tavares, *Menez*, coleção Arte e Artistas, ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, Maia, página 49.



20. Helena Lapas, *Semente*, 1967, coleção Helena Lapas;  
Fotografia de Helena Lapas.





### **Capítulo 3.**

#### **A Tapeçaria *Alcácer-Quibir*, uma leitura em três momentos**

---

### *A Tua Voz*

A tapeçaria da tua voz  
feita com animais de asas  
com casas  
Com aves  
bordadas<sup>1</sup>

#### **3.1 Tapeçaria bordada e *appliqué*, uma encomenda para um hotel no Algarve**

A *Tapeçaria Alcácer-Quibir* (imagem 21) <sup>2</sup> pode ser vista na CHPR onde é a única presença permanente da sua coleção. Uma aquisição estratégica da CMC, realizada em Junho de 2007, com o intuito de incrementar o espólio destinado a esta instituição, a sua aquisição foi acolhida com muito interesse tanto pela raridade da peça, no âmbito da produção da artista, como pelo tema nela convocado. As condições da encomenda e o contexto e teia de relações em que foi realizada irão determinar a excecionalidade da peça, no percurso da artista, enquanto realização original e vanguardista. No entanto, a obra esteve sempre arredada de qualquer exposição pública, não havendo indícios da sua receção que não a memória de quem a viu, pois esteve durante alguns anos afixa nas casas da Ericeira e do Estoril, onde Paula Rego, Victor Willing e os seus filhos viveram, e na memória dos membros da família do arquiteto Conceição Silva, que a adquiriu.

A artista Helena Lapas recorda-se de a ter visto na casa da Ericeira, no âmbito de uma frequência social da casa de verão da família, referindo que «Quem via a tapeçaria de Paula Rego não a esquecia. Ou então sou eu, que estava muito atenta ao têxtil»<sup>3</sup>. Helena Lapas, artista que escolhera o meio têxtil para desenvolver a sua atividade artística, considerará então que aquela peça regista um momento e uma abordagem de grande vanguardismo no contexto da sua época.

---

<sup>1</sup> Poema de Maria Teresa Horta, coletânea de poemas, década de 1960. Maria Teresa Horta, *Só de Amor*, Publicações Dom Quixote, Lisboa Março 2009

<sup>2</sup> Paula Rego, *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, fio de algodão e lã, secções de tecidos variados, cordões, fitas, bordado e aplicado sobre linho, 250 x 650 cm, CMC, em exposição permanente na CHPR, Cascais.

<sup>3</sup> Em entrevista à artista Helena Lapas, no seu ateliê em Lisboa, 12 de setembro de 2012.

Segundo o relato e a memória da própria Paula Rego e da última proprietária da peça, a arquiteta Carmo Valente<sup>4</sup>, a proposta para a realização desta tapeçaria, destinada a um hotel no Algarve, partiu da mediação do arquiteto Eduardo Anahory<sup>5</sup> (1917-1998), cujo percurso se analisou brevemente, na procura de informação mais detalhada sobre essa encomenda.

Começando a sua carreira na área da decoração de interiores, como participante da equipa de pintores decoradores enviada pelo Secretariado de Propaganda Nacional à Feira Internacional de Nova Iorque, em 1939<sup>6</sup>, Eduardo Anahory inscreve-se no Curso Especial de Arquitetura da FBAUL, transferindo-se depois para a FBAUP<sup>7</sup>. Viveu no Brasil, onde contactou com o movimento da arquitetura moderna brasileira<sup>8</sup>, e em Paris foi um ativo cenógrafo<sup>9</sup>. A realização de notáveis projetos de habitação pessoal, como as casas de fim-de-semana que construiu na Arriba da Praia de Alportuche, na Serra da Arrábida, inteiramente construídas com materiais pré-fabricados<sup>10</sup>, granjear-lhe-á o reconhecimento informal dos seus contemporâneos, sendo no entanto

---

<sup>4</sup> Testemunho da arquiteta Carmo Valente, registado na elaboração do relatório de avaliação da peça, realizado por João de Noronha, Távora Magalhães e por Maria Pia Albergaria Dinis pedido pela CMC na candidatura ao apoio para a aquisição da tapeçaria junto de fundos do Instituto do Turismo de Portugal, em anexo à presente dissertação. Na *Agenda de Cascais* de setembro e outubro de 2007 publicou-se brevemente o resultado desse testemunho: «esta tapeçaria resultou de uma encomenda em 1966 para um hotel no Algarve – que não se chegou a concluir», *Agenda Cultural de Cascais* nº 28, coord. ed. António Carvalho, setembro outubro 2007, página 8. Esta informação foi confirmada pela própria Paula Rego que deixou um documento escrito e assinado com a indicação dessa data, documento encontrado no processo de aquisição da tapeçaria, que se anexa à presente dissertação. Em entrevista realizada por *email* junto da filha de Paula Rego, Caroline Willing, que confirmou o testemunho de Paula Rego de que a tapeçaria se concluiu ainda antes de ter falecido o pai da artista, evento que ocorreu no verão de 1966. Série de entrevistas realizadas por *email* entre fevereiro e março de 2013.

<sup>5</sup> Informação obtida em entrevista por *email* com Paula Rego e Caroline Willing, em entrevista e troca de *emails* em outubro de 2012, e entre fevereiro e março de 2013.

<sup>6</sup> José António Brás Borges, *Eduardo Anahory: percurso de um designer de arquitectura*, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, IST, Lisboa, 2010, página 31.

<sup>7</sup> *Ibid.*, *op. cit.* página 28.

<sup>8</sup> *Ibid.*, *op. cit.* página 37.

<sup>9</sup> *Ibid.*, *op. cit.* página 38.

<sup>10</sup> José António Brás Borges refere, a propósito da realização destas construções, que elas chegam a ser nomeadas para o Grande Prémio de Arquitetura da Exposição Geral de Belas Artes da FCG, que teria ganho se não fosse a manifestação categórica de alguns membros do júri contra essa nomeação, dado Eduardo Anahory não possuir um diploma, não sendo reconhecido como membro do Sindicato Nacional dos Arquitetos. Resposta adquirida pelo autor num pedido de esclarecimentos sobre a ata do Júri desse concurso, junto do Arquivo da FCG, e em entrevista junto de Fernando Jorge Correia e José Augusto França, *ibid.*, *op. cit.* página 108.

determinante o facto de nunca ter terminado os seus estudos académicos, pelo que o seu gabinete acabou por ficar restringido oficialmente ao *design* e à arquitetura de interiores<sup>11</sup>.

No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, Eduardo Anahory realizará múltiplos projetos de decoração de interiores de bares, cafés e restaurantes da Lisboa de então, como a decoração interior do *Café Vává*, um espaço de eleição de artistas e intelectuais, que surge no filme *Os Verdes Anos* (projeto em que Menez colaborou com a realização de um painel de azulejos)<sup>12</sup>. O arquiteto também incorporou a equipa que realizou a construção da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian. Do conjunto de hotéis em que participou como *designer* de interiores<sup>13</sup> destaca-se o projeto do Hotel Algarve como aquele que poderia com mais certeza ter determinado a realização da encomenda da peça *Alcácer-Quibir*<sup>14</sup>.

O *Hotel Algarve* (imagens 22), com projeto de 1964 foi construído na Praia da Rocha em Portimão. Um projeto da autoria de Raul Tojal (1900-1969) contou com a participação dos arquitetos Manuel C. Carvalho, António Brito, os engenheiros Goulart de Medeiros e António Carvalho Leitão, o *design* de interiores de Eduardo Anahory e Luis Possolo e a colaboração dos pintores Estrela Faria e Sá Nogueira, o escultor Eduardo Sérgio e a decoradora Kukas. A edificação decorreu entre 1964 e 1967 tendo, no entanto, sido abandonado por Anahory, possivelmente por um desentendimento pessoal<sup>15</sup>. Anahory executou apenas a *boite-discoteca*, e o logotipo, ambos inspirados em motivos da decoração árabe norte-africana<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, *op. cit.* página 204.

<sup>12</sup> *Ibid.*, *op. cit.* página 203.

<sup>13</sup> A participação de Eduardo Anahory em projetos de Hotelaria foi enumerada por José António Brás Borges. Registam-se os projetos do Hotel da Arrábida (1959), projeto da inteira responsabilidade do seu ateliê, que não foi construído, a decoração de um Quarto no Hotel Ritz em Lisboa (1959), um bloco de apartamentos na Arrábida (1961), o Hotel de Porto Santo (1962), o Hotel Algarve (1964) e o Hotel Presidente (1973).

<sup>14</sup> A fotógrafa e secretária do Arquiteto Conceição Silva, que adquiriu a peça, Luísa Flores, recorda-se de uma referência que Conceição Silva teria com relação à realização deste Hotel, e aponta como muito provável que a encomenda possa ter sido realizada para aí. Luísa Flores recorda-se de, na altura, lhe ter sido incumbida a tarefa de fotografar a *Tapeçaria*, no que poderia ter sido um dos seus primeiros registos fotográficos. Infelizmente Luísa Flores já não tem qualquer informação sobre a localização dessas imagens.

<sup>15</sup> «Um desentendimento pessoal tê-lo-á levado a abandonar o projeto executando somente a *boite-discoteca*. Fernando Jorge Correia refere-se a este episódio ilustrando a postura de Anahory com a frase “desejado sim, suportado nunca”. Os interiores foram desenvolvidos pelo arquiteto Luis Possolo, então professor na Escola da Fundação Ricardo Espírito Santo», José António Brás Borges, *op. cit.*, página 141.

<sup>16</sup> *Ibid.*, *op. cit.*.

Paula Rego era então amiga próxima de Menez, tendo sido no âmbito desta convivência que se determinou a encomenda de um painel decorativo em *patchwork*<sup>17</sup>. Menez e Anahory viveram uma relação de grande envolvimento emocional e artístico<sup>18</sup> no período do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, tendo desenvolvido várias colaborações em projetos de arquitetura e decoração<sup>19</sup>. Esta relação de influências e diálogo ou convívio artístico poderia ter influenciado a escolha de um tema inscrito numa geografia norte-africana, patente no trabalho de ambos, pintora e arquiteto, na adaptação de formas e motivos das decorações dos interiores dessa região em projetos que desenvolveram no período. Aliás, essa influência está patente no logotipo que Anahory realizou para o Hotel Algarve, no qual incorporou um motivo tradicional da arquitetura marroquina (imagens 22), motivo que foi depois profusamente utilizado em diversos elementos construtivos do Hotel, como as gelosias, os puxadores da porta principal, os tetos falsos, os revestimentos de parede, roupa de cama, entre outros, numa aplicação exaustiva que foi realizada possivelmente já depois da sua saída do projeto<sup>20</sup>.

Existe ainda um outro aspeto em que a realização da tapeçaria poderia ter sido determinada pela sua encomenda, que é a definição da sua dimensão, determinada com certeza em relação ao espaço arquitetónico a que se destinava. No entanto, a forma técnica da sua concretização terá sido deixada ao critério de Paula Rego que, aliás, não quis apresentar uma maquete do projeto, preferindo arriscar a realização material da peça de forma inteiramente

---

<sup>17</sup> Informação confirmada em entrevista por *email* com a filha da artista, Caroline Willing, entre fevereiro e março 2013. Como confirmação desta informação, também podemos corroborar a indicação, patente no recibo de venda da Tapeçaria, de que a peça é designada como um «painel de patchwork», sugerindo-se que a designação de tapeçaria poderia ter sido atribuída pelo próprio Conceição Silva, o arquiteto que a veio a adquirir (ver o recibo da venda da Tapeçaria no anexo).

<sup>18</sup> «O amor da vida de Anahory, como referiu o sobrinho José Anahory (em entrevista para a realização deste trabalho), mais do que uma paixão repentina foi uma partilha, partilha de vida amorosa e profissional, como testemunham as obras de Anahory em que Menez executou pinturas murais (directamente sobre a parede dos edifícios ou em painéis de azulejos)», *ibid.*, *op. cit.*, página 64. Segundo António Brás Borges em 1964 Eduardo Anahory e Menez separam-se, seguindo-se um retorno breve de Anahory a Paris, em 1965, e nesse ano ainda, a ida de Menez para Inglaterra, onde estudou na Slade School of Arts com uma Bolsa da FCG, José António Brás Borges, *op. cit.*, página 164.

<sup>19</sup> Menez colaborou com Anahory no desenvolvimento de painéis de azulejo no *Porto Restaurant*, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas (1958), no *Café Restarante Vává* (1958), na *Casa da Azenha* em Loures (1959), no Bar do *Restaurante Folclore* (1960) e no *Hotel de Porto Santo* (1963), *ibid.*, *op. cit.*, página 64.

<sup>20</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 141.

autónoma, ainda antes de obter a confirmação de aceitação do modelo pelos seus proponentes<sup>21</sup>. O projeto foi desenvolvido de forma singular, com a aplicação de diversos meios técnicos, recriados por Paula Rego na articulação de uma sabedoria tradicional e popular dos labores aprendida na escola<sup>22</sup>, com uma expressão contemporânea do seu próprio desenho, uma abordagem material que podemos encontrar noutras peças têxteis que Paula Rego realizou na época<sup>23</sup>, mas que aqui atingem uma dimensão, um risco e um empenho inigualáveis.

A artista afirma ter desenvolvido todo o trabalho inteiramente sozinha<sup>24</sup>, no que sugerimos ser uma afirmação da autoria criativa do trabalho, como também de que realizado parte determinante do laborioso empreendimento, como por exemplo o labor do bordado da figura do majestoso leão<sup>25</sup> (imagem 23). Outros testemunhos indicam que a artista contou ainda com a ajuda de outras mulheres, como as mulheres de pescadores que se deslocavam à casa do Alto da Baleia<sup>26</sup>, a ajuda da menina Francisca, a costureira da família, que costurou a banda em volta, e mesmo com a ajuda das crianças, e alguns convidados, a quem se solicitava que fizessem algumas das flores<sup>27</sup>. A filha de Salette Tavares, uma amiga e presença habitual nos convívios organizados pela família, recorda-se de ter visto esta peça em pano de fundo às sardinhas que se organizavam em torno da piscina no verão, quando esta ainda tinha apenas a secção da direita, encimada pelo leão, talvez a primeira a ser realizada.

---

<sup>21</sup> Informação obtida em entrevista com Caroline Willing, entrevistas realizadas por *email* entre fevereiro e março de 2013.

<sup>22</sup> Informação obtida em entrevista com Paula Rego, entrevista realizada por *email* em outubro de 2012.

<sup>23</sup> Já se referiu, no primeiro capítulo, a realização da peça *Dança da Sorte*, de 1963, e sabe-se da existência de uma escultura bordada cuja data não foi possível apurar, um *Figo Verde* que a artista realizou para oferecer à sua mãe. Caroline Willing refere que, nesse período a mãe realizou muitas peças de obra bordadas em materiais têxteis, realizadas como ofertas a amigos, e em cuja realização a artista acima de tudo investia um sentimento de grande prazer. Entrevistas realizadas por *email* entre fevereiro e março de 2013.

<sup>24</sup> Em entrevista realizada com a artista Paula Rego por *email*, em outubro de 2012.

<sup>25</sup> Informação obtida em entrevista telefónica com uma familiar próxima da artista, Manuela Morais, série de entrevistas realizadas telefonicamente em março 2013.

<sup>26</sup> Segundo testemunho de Salette Brandão, que convivia amiudadas vezes com Paula Rego e a sua família. Em entrevista a Salette Tavares no seu ateliê, em março 2013.

<sup>27</sup> Em entrevista realizada com Caroline Willing, série de entrevistas realizadas por *email*, entre fevereiro e março de 2013.

O conjunto das recordações das várias testemunhas que viram a peça em ambas as habitações da família, sugere que a tapeçaria poderia ter demorado vários meses a ser realizada, já que ela parece ter acompanhado a família nas suas deslocações entre estes dois espaços, habitados conforme o período do ano. Caroline Willing, a filha mais velha, recorda-se de ter bordado uma cabeça de mulher quando a tapeçaria estava «na parede do quarto das crianças» no Estoril, tarefa que a mãe lhe solicitou porque ela própria tinha muita facilidade e talento na realização de trabalhos com a agulha. Apesar de a filha de Paula Rego não se recordar exatamente do ano em que foi feita, e de aliás discordar ligeiramente em relação à data que aqui se propõe, localizando temporalmente a realização da peça num dos dois anos seguintes, ela não nega que a poderia ter realizado com apenas dez anos de idade.

Segundo a memória da própria artista, a obra foi realizada em 1966<sup>28</sup>, existindo também uma referência documental no artigo de Keith Sutton, na revista *London Life*, onde o autor diz: «In January this year, Paula held her first solo exhibition at the gallery of Modern Art in the Society of Fine Arts in Lisbon. Part of that exhibition is due to be sent to New York in October in an exhibition of Portuguese Art. Also in January, Paula completed an immense tapestry, some eighth yards long»<sup>29</sup>. É muito provável que esta descrição corresponda à peça que se encontra na CHPR<sup>30</sup> pois não existem, neste momento, quaisquer indícios materiais da existência de outras peças têxteis, realizadas pela artista Paula Rego, de tamanho semelhante. Esta é a única referência documental que existe, além da memória de alguns dos elementos, então muito jovens, da família. Manuela Morais, a Prima Manuela que figura em vários retratos realizados pelo casal Paula e Victor nesse período, tem uma fotografia da *Tapeçaria* (imagem 24) que se pode ver pousada num chão de calçada muito irregular (parecendo ser um pavimento exterior), possivelmente num dos momentos em que era retirada da parede para que se procedesse à realização de um novo segmento do seu

---

<sup>28</sup> Segundo documento escrito e assinado pela artista, reconhecendo a autoria da peça, no momento em que se iniciou o processo da sua aquisição pela CMC, fotocopiado e apresentado no anexo desta dissertação.

<sup>29</sup> Keith Sutton, “Paula Rego: Every Pictures Tells a Story”, *London Life*, Londres, 19 de Março de 1966, páginas 14-16.

<sup>30</sup> Dever-se-á registar a discordância das filhas da artista Paula Rego, Victoria e Caroline Willing, quanto à data de realização desta peça. Caroline Willing referiu, em entrevista realizada por *email*, que se recorda de ter bordado um dos elementos da tapeçaria num período de férias que se seguiu à entrada dos seus irmãos na Escola St. Juliens, encontrando-se ela própria a frequentar um colégio interno em Londres, e que a data teria de ser posterior a 1966, possivelmente 1967 ou 1968. Caroline Willing também afirma poder existir uma segunda tapeçaria, realizada no âmbito de outra encomenda, mais tardia, para um banco. No entanto, não tem certezas ou prova material. Mantemos como proposta o ano de 1966, perante as evidências reunidas e acima expostas, e também porque esta peça esteve durante vários anos na posse da família, pois apenas foi vendida em 1972, e isso poderia ter contribuído para confundir a datação exata bem como a memória dos filhos de Paula Rego, que então eram muito novos.



trabalho. Vê-se que a tapeçaria estava, no momento da fotografia, ainda em processo de realização, pois falta-lhe um pormenor do bordado, uma cauda de animal que parece surgir sob a arquitetura representada. De qualquer das formas nessa fotografia não há indicação alguma que possa esclarecer cabalmente a sua datação, e apenas se vêem uns sapatos de menina, que assomam na seção superior da imagem.

O estudo e investigação das formas de construção patentes no bordado da tapeçaria realizou-se de forma breve<sup>31</sup>, em consideração a uma abordagem que se sugere ter sido eminentemente vernacular, inspirada por uma experiência e aprendizagem que Paula Rego realizou na escola, e onde se salienta a realização de uma grande variedade de pontos. O ponto pé-de-flor, por exemplo, um tipo de ponto associado ao imaginário da infância, por ser o primeiro ponto, ou um dos mais simples, que as jovens raparigas logo aprendem na sua iniciação a esta arte, pode admirar-se com preponderância na realização dos contornos e formas lineares, como na realização das formas das asas da figura alada que atravessa a secção superior direita (imagem 25), e, numa forma sobreposta, utilizado também no preenchimento das formas mais sinuosas. O ponto de cadeia, outro ponto muito simples e fácil de identificar, surge na representação do peito nu do soldado ao centro. Sob variadas formas observa-se um tipo de pontos que se podem chamar “de cetim”, mas também se chamam “pontos cheios”, aplicados “em fila”, “alternados”, “em espinha”, entre muitas outras variações, que não se procurou identificar com precisão. Na observação das fotografias do reverso da tapeçaria<sup>32</sup> pode observar-se que a inscrição árabe Kabâ’ir foi realizada com pontos almofadados (imagens 26). É especialmente interessante notar que o trabalho de bordado tenha sido realizado numa forma a que é comum chamar-se “largada” no sentido em que a sua aplicação surge com diferentes larguras e comprimentos, diferentes ritmos de aplicação que se adaptam ao sabor do desenho e ao preenchimento de formas (imagens 27), ao mesmo tempo que permitem explorar texturas muito salientes, jogar com a criação dos ritmos e geometrias do sentido da aplicação dos pontos, na criação formas bojudas e salientes, numa variedade de superfícies que sugerem uma interpretação folclórica e popular destas técnicas.

---

<sup>31</sup> Para a análise do trabalho de bordado entrevistou-se a artista têxtil Helena Lapas, bem como a professora Luísa Arruda, que já se debruçara sobre esta análise, logo em 2007, no momento em que a Tapeçaria foi apresentada ao público pela primeira vez. Luísa Arruda também facultou fotografias do reverso da tapeçaria, realizadas nessa altura. Consultou-se ainda um manual de realização de bordados recente, Betty Barnden, Guia Essencial de Bordado, ed. original Londres: Quarto Publishing, 2003, ed. portuguesa Lisma 2006.

<sup>32</sup> Obtiveram-se algumas imagens ou fotografias do reverso da tapeçaria, realizadas no momento em que a tapeçaria foi restaurada, quando esteve em depósito no Museu Condes de Castro Guimarães.

O uso de linhas de algodão muito grosso enaltece a densidade das texturas de algumas das figuras bordadas, dando a impressão de que se recortam na superfície do pano. Por exemplo, na representação do braço de uma armadura impossivelmente extensa e bojuda, que surge no pano central (imagem 28), o jogo dos ritmos e orientações dos pontos aplicados, bem como a sua irregularidade e a espessura muito saliente do fio utilizado remete-nos para uma representação castiça dos cinzelados das representações das armaduras do século XVI, como a que podemos ver na representação de *D. Sebastião*<sup>33</sup>, da autoria de Cristóvão de Moraes (1551-1571), uma obra da coleção do MNAA. Nesta interpretação de Paula Rego, o jogo de cores muito vivas, o uso de tonalidades abertas, evoca os bordados de Viana do Castelo ou de Portalegre, um universo popular das formas do artesanato português.

A apropriação singular que a artista realiza da técnica de *appliqué* nota-se na introdução de formas diversificadas da produção dos labores tradicionais, como as formas realizadas em *crochet*, utilizadas no âmbito doméstico da cozinha como descansos de tachos e panelas, mas também no uso de elementos comuns do universo das costureiras, como fragmentos de rendas, entrançados e cordões (imagens 29). A utilização de diferentes meios sugere uma interpretação, ou recriação, agora com a linha e a agulha, de uma linguagem que era a sua linguagem enquanto artista plástica, devedora da imaginação e da intuição, de uma ambição de descoberta e revelação. O processo de desconstrução do desenho está patente na compulsão de sobrepor formas, na violência da utilização da tesoura e no rasgar apressado dos retalhos.

O processo de realização da *Tapeçaria Alcácer Quibir*, configurado inovadoramente pela artista, surge numa expressão vanguardista, muito diferente da tapeçaria ou do bordado enquanto superfície inteiramente preenchida. Uma abordagem híbrida onde se observam diferentes formas de construção que não correspondiam então a nenhum modelo, tradição ou técnica conhecida. A *Tapeçaria* não foi aceite pelos encomendadores que argumentaram na sua recusa o facto de estar “pouco cheia”<sup>34</sup>, possivelmente também por não lhes ter sido apresentada nenhuma maquete para aprovação. A artista resolvera arriscar apresentar a peça já inteiramente realizada, acabando o cancelamento da encomenda por representar um revés financeiro muito acentuado para toda a família.

---

<sup>33</sup> Cristóvão de Moraes, *Retrato do Rei D. Sebastião*, 1571-1574, óleo sobre tela, 100 x 85 cm, coleção MNAA, Lisboa.

<sup>34</sup> Em entrevista realizada por *email* com Paula Rego, outubro 2012.

Em 1972<sup>35</sup> acaba por concretizar-se a venda da tapeçaria ao arquiteto Conceição Silva, possivelmente por ser o proprietário da Galeria Interior, ou mediante o intermédio da sua dinâmica responsável, Isabel Rodrigues. O arquiteto cumpria assim, como era seu hábito, o ensejo de apoiar os jovens artistas, tendo deixado o testemunho da grande afeição que nutria particularmente por esta *Tapeçaria*<sup>36</sup>. A inclusão da peça na coleção pessoal de Conceição Silva levou a que esta fosse levada para o Brasil em 1974, acompanhando a deslocação de toda a família, na sequência de fatores acidentais ocorridos nesse ano. A *Tapeçaria Alcácer-Quibir* acabou assim por nunca ter sido exposta publicamente em Portugal e, já no Brasil, apenas pôde ser vista num dos ateliês de Conceição Silva, o seu ateliê na Barra, no Rio de Janeiro, um espaço escolhido precisamente por ter uma parede grande o suficiente para a albergar<sup>37</sup> (imagem 30).

O cancelamento da encomenda inicial da *Tapeçaria Alcácer-Quibir* foi com certeza apenas um pequeno revés que a artista Paula Rego enfrentou na sua vida pessoal e profissional no ano de 1966, marcado por acontecimentos familiares dramáticos, como a morte do pai, numa fase mais adiantada desse ano, do sogro, e o conhecimento do diagnóstico de uma terrível enfermidade de que Victor Willing, o seu marido, padecerá.

Fruto de uma escolha e descoberta, a *Tapeçaria* resulta de um processo que Paula Rego desenvolveu com grande autonomia criativa mas, com certeza, ancorado também numa partilha ou diálogo com outras mulheres, artistas e intelectuais, Menez e Salette Tavares, com quem chegou a trocar prendas e partilhar a realização de bordados<sup>38</sup>. Essa partilha estendeu-se também ao diálogo com a sua mãe, Maria de S. José Avanti Quaresma Paiva Figueroa Rego, para quem virá a construir a escultura bordada *Figo Verde*<sup>39</sup> (imagem 31), a sua fruta preferida. Apesar da criatividade patente

---

<sup>35</sup> Data patente do recibo de venda da tapeçaria, obtida junto do arquiteto João Pedro Conceição Silva, filho de Conceição Silva. Consultar o recibo da *Tapeçaria* em anexo.

<sup>36</sup> As informações obtidas sobre a tapeçaria no Brasil foram obtidas em entrevista com Paula Zaragoza, a filha do arquiteto Conceição Silva e da arquiteta Carmo Valente. Apesar de ser apenas uma criança nessa altura, recorda-se de ver a tapeçaria e de conversar sobre a sua aquisição com os pais.

<sup>37</sup> Podem consultar-se fotografias do Ateliê da Barra onde se pode observar a *Tapeçaria Alcácer-Quibir* no catálogo da exposição organizada em memória de Francisco Conceição Silva na SNBA, *Francisco Conceição Silva. Arquiteto*, coord. João Pedro Conceição Silva e Francisco Manuel Conceição Silva, SNBA, Lisboa, 1987, página 168.

<sup>38</sup> Caroline Willing referiu, em entrevista, que Paula Rego fazia muitas prendas neste meio e material.

<sup>39</sup> Paula Rego realizou uma escultura tridimensional em tecido, chamada *Figo Verde*, a fruta preferida da sua mãe, onde se pode admirar um extenso uso do bordado. Infelizmente não foi possível obter atempadamente informação sobre esta peça, ou informações sobre a sua datação, de forma a incluí-la mais correntemente no conjunto de peças bordadas

na realização da peça, e o intenso labor nela investida, a *Tapeçaria Alcácer-Quibir* permanecerá à margem da receção que obtém a obra plástica da artista. Considerando o seu estatuto enquanto obra de arte decorativa, colocamos a hipótese de que a peça não poderia ser reconhecida no vanguardismo da sua realização.

No período imediatamente a seguir ao cancelamento da aquisição da *Tapeçaria*, Paula Rego parece não ter voltado a utilizar materiais têxteis, até ao final da década de 1970, quando realiza uma impressionante série de bonecos em tecido e *kapoc*, no âmbito de uma bolsa de investigação e pesquisa concedidas pela Fundação Calouste Gulbenkian, uma pesquisa e produção que não terão continuidade na sua prática artística. Se a própria artista referiu, na conferência de imprensa de apresentação da exposição “Anos 70. Contos Populares e Outras Histórias” que os trabalhos com bordado e costura demoravam demasiado tempo a fazer<sup>40</sup>, não deixamos de anotar que essa perda de interesse se poderá relacionar também com os diferentes estatutos que essas peças aufeririam no âmbito mais institucionalizado da arte.

### 3.2 Diálogo com a tradição da tapeçaria medieval

---

Na realização da tapeçaria *Alcácer-Quibir*, o uso da agulha, da linha e da tesoura, encontra-se plenamente inserido no processo criativo que a artista desenvolve no âmbito da sua produção plástica. A apropriação da técnica da colagem, devedora de um diálogo e atenção a uma influência das vanguardas e modernismos do início do século XX reflete também a utilização ou recurso a «fontes gráficas»<sup>41</sup> variadas, que a artista aborda de forma «orgânica, desmembrando e refazendo coisas numa nova totalidade»<sup>42</sup>, segundo a descrição de Victor Willing, num texto fundamental sobre o seu processo criativo, “Imagiconography of Paula Rego”. No desenho das formas da *Tapeçaria Alcácer-Quibir* no entanto, o jogo de desconstrução é menos aleatório e mais caricatural e a artista acentua expressivamente a dimensão simbólica das figuras. Sobressaem os corpos

---

dos anos 1960, no qual de qualquer das formas, a expressão do uso bordado, parece fazer crer que se poderia incluir. Paula Rego, *Figo Verde*, n.d, dim. aproximadas 80 x 60 x 120 cm, coleção pessoal da artista, Estoril.

<sup>40</sup> Testemunho deixado por Paula Rego na apresentação à imprensa da exposição “Paula Rego anos 70. Contos populares e outras histórias”, em setembro de 2010, em resposta a uma pergunta de uma jornalista sobre qual a razão pela qual não fez mais bonecos como os que realizou em 1978.

<sup>41</sup> Victor Willing, “Imagiconography of Paula Rego”, revista *Colóquio Artes*, abril de 1972, Lisboa, páginas 43-39.

<sup>42</sup> *Ibid.*, *op. cit.*.

reconhecíveis das figuras de guerreiros, braços de armaduras, elmos, animais vários, alguns desenhados com elevado grau de pormenor e atenção à definição das formas, como a figura do majestoso leão que preside à cena que se desenrola sob um espaço abobadado.

Na ótica de uma relação com a História da Arte, sugere-se, na *Tapeçaria*, uma interpelação de Paula Rego com a tradição da tapeçaria medieval, nomeadamente pelo modo como assume alguns dos seus dispositivos narrativos, na organização sequencial das cenas, dispostas horizontalmente ao longo de três momentos diferentes. Anotamos também a uma estruturação plana e coerente das posições e relações entre figuras e fundos, nomeadamente com a introdução de elementos indicativos de lugar, como elementos da paisagem, a indicação da linha do chão e também a representação de um espaço de arquitetura, diferentemente do que sucede no trabalho de pintura, onde a representação das relações entre figuras, fundo e espaço é mais intrincada<sup>43</sup>.

Neste e noutros aspetos, destaca-se particularmente a relação encontrada com uma grande tapeçaria bordada do século XI, conhecida como a *Tapeçaria de Bayeux*<sup>44</sup>, uma obra que Paula Rego conhecia<sup>45</sup>, e que nos permite olhar para o conceito defendido por Ana Gabriela Macedo, de uma «re-visão» ou «re-escrita»<sup>46</sup> que na obra de Paula Rego podemos encontrar das narrativas da História e da História da Arte, realizadas a partir da assunção de um olhar feminino que propõe uma «desnaturalização irónica»<sup>47</sup>. A *Tapeçaria de Bayeux* é uma obra inteiramente bordada, inserida numa tradição do trabalho realizado por mulheres<sup>48</sup>, surgindo, neste aspeto,

---

<sup>43</sup> «Os quadros operam dentro de um espaço pouco profundo. Objetos distantes e próximos são justapostos (que é, como já vimos, o caso da representação de temporalidades) e, durante a feitura do quadro, fundo e primeiro plano trocam de posição à medida que vão sendo feitas novas sobreposições. Esse movimento mantém as distâncias flexíveis», *ibid.*, *op. cit.*.

<sup>44</sup> *Tapisserie de Bayeux*, meados do século XI, 50 x 7000 cm, Museu da Tapeçaria, antigo seminário, Bayeux.

<sup>45</sup> Em entrevista por *email*, realizada entre outubro e novembro de 2012, Paula Rego refere que conhecia a *Tapeçaria de Bayeux*.

<sup>46</sup> «(...) pretendo (...) pôr em foco um elemento fundamental na estética de Rego que traduz a relevância do agenciamento feminino na sua obra, tanto no que diz respeito ao privilegiar de um olhar feminino e feminista sobre o mundo, como ao questionamento implícito do papel das mulheres ao longo da História em geral e da História da arte em particular (...) Estes estão subjacentes à sua retórica visual específica, tanto à sua re-escrita da História como à sua re-visão dos temas e estratégias de representação» Ana Gabriela Macedo, *Paula Rego e o Poder da Visão*, Edições Cotovia, Lisboa, 2010, página 51.

<sup>47</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 65.

<sup>48</sup> Sobre a identidade dos executantes da peça surgem diferentes opiniões, na documentação consultada. Henri Coulonges refere que foi provavelmente realizada por bordadeiras inglesas: «Mais elle n'est pas retournée sur le

diferenciadamente da tradição francesa da tapeçaria tecida, desenvolvida por tecelões em oficinas altamente especializadas como uma profissão masculina.

Encontramos uma série de elementos visuais, que promovem a reciprocidade do olhar na análise da *Tapeçaria de Bayeux*, como uma referência histórica e pictórica incontornável na análise da *Tapeçaria Alcácer-Quibir*. Por exemplo, nas semelhanças entre a forma ou desenho da árvore, na secção da esquerda de *Alcácer-Quibir*, e outros elementos semelhantes na *Tapeçaria de Bayeux* (imagem 32.01), e também na representação das arquiteturas sob uma perspetiva frontal e vazada, uma forma da representação do espaço destituída das regras de representação da perspetiva (imagem 32.02) e ainda na representação de um bestiário de animais que parecem remeter a representações heráldicas e orientais. Estas figurações surgem na bordadura da *Tapeçaria de Bayeux*<sup>49</sup> e parece que se podem relacionar com o conjunto de animais alados que Paula Rego representa atravessando a secção superior do seu trabalho. Por último, encontramos uma coincidência do modo como Paula Rego usa duas expressões islâmicas como legendas, a iluminar o significado das imagens, um tipo de indicação escrita que está presente na *Tapeçaria de Bayeux*, considerada, também por isso, como «a primeira banda desenhada da História»<sup>50</sup>.

Se, enquanto «canção» glorificadora da memória do invasor vitorioso e lendário da Inglaterra, o primeiro rei normando, Guilherme o Conquistador<sup>51</sup>, a *Tapeçaria de Bayeux*

---

territoire des brodeuses anglaises qui probablement l'ont faite», Henri Coulonges, «La Telle Du Conquest», *La Tapisserie de la Reine Mathilde a Bayeux*, coleção Chefs-d'œuvre de L'Art, L'Art Ornemental N°4, dir. Albert Skira, Hachette-Fabri-Skira, Paris, 1969, por outro lado Simone Bertrand, conservador da Tapeçaria de Bayeux refere que além daquelas, esta peça poderia pertencer a uma escola anglo-saxónica, ou mesmo normanda: «D'autre part, l'habilité des femmes anglaises aux travaux à l'aiguille était célèbre: Mathilde elle-même aurait fait exécuter des broderies par une certaine Leviet. Mais le brodeuses normandes étaient également experts en cet art: on aime à rappeler les somptueuses broderies exécutés par la duchesse Gonorre, propre grand-mère de Guillaume le Conquérant.», Simone Bertrand, «... Une toile de lin au grain assez fin...», *La Tapisserie de la Reine Mathilde a Bayeux* coleção Chefs-d'œuvre de L'Art, L'Art Ornemental N°4, dir. Albert Skira, Hachette-Fabri-Skira, Paris, 1969, página 9.

<sup>49</sup> «Les cinquante-huit scènes historiques proprement dites se déroulent entre deux larges bordures décoratives ornées tantôt d'animaux nettement inspirés du bestiaire oriental, tantôt des fables d'Esopé ou de Phèdre: on y trouve entre autres le corbeau et le renard, le loup et l'agneau, la lice et sa compagne, le lion roi...», Simone Bertrand, «... Une toile de lin au grain assez fin...», *op. cit.*, página 5.

<sup>50</sup> «Au point de vu plastique, on peut remarquer que pour la première fois le fond est laissé nu, ce qui permet de donner aux lignes une légèreté, une alacrité, voire un humour qui semblent étonnamment modernes; nous nous trouvons devant la première des bandes dessinées», Henri Coulonges, «La «Telle du Conquest», *op. cit.*, página 2.

<sup>51</sup> «Le fait historique qu'elle relate est une version proprement normande de la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant; ou plus exactement par le duc Guillaume de Normandie, devenue par la victoire d'Hastings (14 octobre 1066) Guillaume, roi d'Angleterre. C'est une sorte de Chanson de la conquête ou plutôt le glorieux «Chant du duc Guillaume».», *ibid.*, *op. cit.*, página 4.

plenamente afirma a ostentação do poder político, militar e económico, patente numa tradição deste género artístico na época medieval, numa simbologia do poder que, em Portugal, a encomenda de tapeçaria a partir do reinado de D. Manuel também veicula, podemos verificar que a obra de Paula Rego surge como uma apropriação transgressiva desta e de várias outras narrativas de guerra. Na esteira do que sugere Victor Willing em relação à prática artística de Paula Rego, de que nela se reúne ou patenteia uma multiplicidade eclética de referências ou «*clichés visuais*»<sup>52</sup>, olhamos, por exemplo, para o desenho de uma anatomia exótica que se destaca na cena central, uma figuração aproximada com as representações de girafas e camelos, que surgem por exemplo nas tapeçarias quinhentistas “ao modo de Portugal e da Índia”. Também poderíamos admirar, no ritmo criado pela representação vertical das espadas empunhadas pelo grupo de soldados ao centro, bem como na concentração um tanto confusa de figuras ao centro, relações visuais com as figurações de guerra renascentistas, como por exemplo as figuras contorcidas de soldados sobre animais em movimento na *Batalha de Anghiari*, uma cópia de Leonardo da Vinci (1452-1519) realizada por Peter Paul Rubens<sup>53</sup> (1577-1640). Na extremidade oposta do arco temporal que se desenha, anota-se a um paralelo com elementos de *Guernica*<sup>54</sup> de Picasso, uma obra incontornável do século XX, cuja notoriedade determinará a realização de uma série de tapeçarias, como a que em 1955 Nelson Rockefeller encomenda ao ateliê da tapeceira J. de la Baume Dürrbach<sup>55</sup>. Muitos dos elementos da *Tapeçaria* de Paula Rego sem dúvida lembram as formas do surrealismo gráfico de *Guernica* de Picasso, como a representação, ao centro, de uma cabeça de homem, animalizada, na expressão lancinante da fisionomia, ou na mão aberta no centro da composição.

Neste recurso de Paula Rego a um manancial variado de referências pictóricas, a autora baralha o jogo de construção da narrativa, inventando-lhe versões inusitadas que subvertem

---

<sup>52</sup> «Os desenhos são realizados com estilos gráficos que se tornaram clichés visuais, derivados de Picasso, Matisse, Miró, primitivos catalães, etc., mas de preferência de artistas gráficos mais anónimos, em especial os de fontes como o Blanco y Negro ou a art deco», Victor Willing, *op. cit.*.

<sup>53</sup> Peter Paul Rubens, *Cópia da Batalha de Anghiari de Leonardo da Vinci*, circa 1603, giz, caneta e tinta, 45,2 x 63,7 cm, coleção Louvre, Paris.

<sup>54</sup> Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm, coleção Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

<sup>55</sup> Peça instalada desde 1985 à porta do gabinete do Conselho de Segurança da ONU, veio a ser utilizada pela artista polaca Goshka Makuga numa instalação em 2009 realizada na Whitechappel Gallery. Nessa peça a artista aborda a decisão de se tapar a *Tapeçaria Guernica*, na conferência de imprensa em que Colin Powel defendeu a decisão de invasão do Iraque, de forma a que não perturbasse o cenário recolhido pelos meios de comunicação. Goshka Makuga, *The Nature of The Beast – Guernica 1939 - 2009*, catálogo de exposição, Whithechappel Gallery, Londres, 2009.

ironicamente a «ordem das coisas». Se na figuração de Picasso a dimensão de denúncia se expressa no heroísmo do retrato dos civis da cidade basca, e na brutalidade dos atacantes, mediante um recurso à representação de animais robustos, o touro e o cavalo, a interpretação de Paula Rego deverá inscrever-se numa lógica de satirização do heroísmo demente da guerra, subvertendo a tradição da narrativa da História, surgindo a cabeça do soldado ao centro, de “peito nú ou aberto”, como uma cabeça de um galo de Barcelos. Citamos novamente Ana Gabriela Macedo: «A sua obra não cita ingenuamente os clássicos, antes “coloca os clássicos entre aspas”, expondo a “farsa “que constitui a história da arte, isto é: “o mito conveniente de que a história da arte é uma área arcaica e inconsequente de investigação, afastada dos conflitos e das condições da vida social»<sup>56</sup>. Encontramos uma «rutura com a tradição hegemónica patriarcal da História da Arte»<sup>57</sup> plenamente contextualizada com a dimensão de denúncia política que nos anos 1960 a obra de Paula Rego apresenta. Novamente se refere a autora Ana Gabriela Macedo que a este propósito anota a dimensão simbólica que o uso da tesoura e o rasgar do corte dos desenhos originais de onde Paula Rego parte enquanto caracterização ou encenação física e traumatológica da violência do fascismo, mas também da Guerra Colonial, contra a qual a artista se posicionava como tantos outros jovens intelectuais portugueses da época<sup>58</sup>.

A Guerra Colonial é, sem dúvida, um tema transversal, desenvolvido noutras obras de Paula Rego, que nos seus diversos tempos patenteiam uma coerência que dialoga entre si, como notou Ruth Rosengarten<sup>59</sup>. Assim, se em 2000 na obra *Jardim do Interrogador*<sup>60</sup>, Paula Rego se refere à presença colonial portuguesa em África, numa referência jocosa ao grotesco carnavalesco

---

<sup>56</sup> Ana Gabriela Macedo, *op. cit.*, página 66.

<sup>57</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 21.

<sup>58</sup> «Os seus quadros dos anos 60, as suas “colagens” bem ao estilo do Surrealismo, revelam bem essa consciência de uma grotesca visão do mundo que o regime propagava e, essencialmente, a náusea perante o imobilismo geral e a farsa gritante institucionalizada (...) A técnica usada na elaboração destes quadros é magistralmente descrita pela artista em termos do uso da “colagem” para representação da violência», *ibid.*, *op. cit.*, página 62. Ana Gabriela Macedo refere-se ainda à denúncia do fascismo e da Guerra Colonial, *ibid.*, *op. cit.*, página 56.

<sup>59</sup> «O meu texto anda portanto para trás e para diante no tempo, dando a entender que «a obra» tem uma certa coerência interna. Essa coerência é tautológica e retrospectiva, e é produzida pelos acumulados, acrescidos e coletivos sentidos gerados por tais obras enquanto elas conversam umas com as outras ao longo do tempo», Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar A Família e o Estado Novo na Obra de Paula Rego*, tradução de Jorge Pereirinha Pires, Assírio e Alvim, Lisboa, 2009, página 21.

<sup>60</sup> Paula Rego, *O Jardim do Interrogador*, 2000, pastel sobre papel montado em alumínio, 120 x 110 cm, coleção Saatchi Gallery.



na inversão patente na figura travestida de um torturador, sabemos que a primeira pintura sobre este tema se realizou em 1961, no ano em que se inicia a Guerra, *Quando Tínhamos uma casa no campo*, é uma obra que lança um dedo acusador às abastadas classes da burguesia metropolitana por fecharem os olhos às atrocidades cometidas no Ultramar<sup>61</sup>.

Na *Tapeçaria* a dimensão de denúncia e a adoção de uma perspetiva crítica na escolha do tema de uma histórica derrota portuguesa em África é fixada pela artista na inscrição de duas expressões que apesar de se apresentarem sob caracteres europeus têm origem muçulmana, Kabâ'ir e Saghâ'ir são conceitos islâmicos indicativos da dimensão e gravidade dos pecados cometidos pelas personagens em cena<sup>62</sup>, e numa tradução para o português poder-se-iam traduzir pelas expressões de atos interditos e atos censurados<sup>63</sup>. O primeiro conceito aplica-se com relação aos pecados que estão interditos aos crentes, e implicam um castigo imperdoável, enquanto o segundo se refere aos pecados que devem ser evitados sob pena de entravar ou refrear a purificação e a santificação espiritual<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Ruth Rosengarten cita, de uma conversa pessoal com a artista: «Essa pintura [*Quando Tínhamos uma Casa no Campo*] foi feita no início da Guerra Colonial... Fiz outras sobre o mesmo tema. Até uma pintura chamada Julieta, (1964) tem um friso de meninos, dos filhos dela, a lutarem na guerra», Ruth Rosengarten, *op. cit.*, página 103.

<sup>62</sup> Caroline Willing, em entrevista por *email* confirmou a indicação de que as inscrições se referem, de facto, aos conceitos de pecados maiores e pecados menores no Islão, referindo também que esse comentário se relaciona com a análise ou uma crítica da guerra colonial.

<sup>63</sup> Encontrou-se uma referência num documento *online* sobre a tradução para o inglês das expressões Kabâ'ir e Saghâ'ir, onde se remete para a "Surat al-Nisaa", v.31 a explicação sobre as diferenças entre estes: «If you refrain from the kaba'ir (major sins) you have been prohibited from, We will expiate yout sayyi'aat (minor sins) and place you in the Jannah» [Surah al-Nisaa, v.31], Shaykh Ahmad Hendriks, *The Major Sins by Shaykh Ahmad Hendricks – seventeen major sins*, Al-Zawiyah Institute, Cidade do Cabo. [www.zawiyah.org.za/index.php?option=com\_content&view=article&id=93:the-major-sins-by-shaykh-ahmad-hendirks&catid=47:tasawwuf&Itemid=90, consultado pela última vez em Abril 2013]. Numa tradução aproximada ao português encontrou-se uma referência à expressão de atos interditos, que a permite entender no âmbito definido acima: «Algumas interdições enunciadas na Lei Islâmica têm, além disso, como função delimitar o vasto campo de coisas permitidas (halal). Assim, em todo o domínio, o crente encontra-se diante de uma escolha a fazer entre aquilo que é permitido e aquilo que não o é; o que lhe dá uma constante ocasião de provar a sua fé e de alcançar, assim, a satisfação e a graça Divinas. Se um domínio não comportasse alguma interdição, o crente não tiraria qualquer proveito por aí escolher alguma coisa mais do que outra. (...) O cumprimento deliberado de um ato interdito merece um castigo expiatório neste mundo ou no outro. O abandono de um tal ato ou a recusa de o concretizar merece recompensa.», M. Youssef Adamgy, *Guia para aqueles que desejam abraçar o Islão*, Al Furqan, Lisboa, 2001, página 44.

<sup>64</sup> Sobre os pecados menores ou atos censurados, M. Youssef Adamgy refere «É censurado por Allah e pelo seu Mensageiro tudo aquilo que vem entravar e refrear a purificação, a santificação e a progressão espiritual do Homem. É censurado, por exemplo, o facto de comer demais; de dormir mais do que o necessário; etc. O cumprimento dos atos censurados não arrasta castigo; o abandono de tais atos é recomendado e merece recompensa.», *ibid.*, *op. cit.*, página 43.

Para uma análise do significado dessas inscrições, propõe-se no último subcapítulo deste excerto, uma análise e leitura das imagens em relação com narrativas que parecem responder, de forma pertinente, à possibilidade de analisar a *Tapeçaria* no plano de uma hermenêutica, entendida à luz da proposta de Victor Willing da existência de uma «imagética visual»<sup>65</sup> da obra de Paula Rego. Procurando despontar o fio ou camada de conteúdo que se prende com um contar uma «história, ou tema ostensivo»<sup>66</sup>, mas também analisando a forma como o seu conteúdo se parafraseia como revelação<sup>67</sup>, cujo resultado «inicialmente desconhecido para a artista», se patenteia no campo do trabalho dos poetas<sup>68</sup>, a desencobrir o oculto, como encontramos dito também por Salette Tavares<sup>69</sup>.

Essa análise realizar-se-á em coerência com a perspetiva abordada ou assumida, de uma leitura eminentemente política, desconstrutora dos discursos dominantes das instituições artísticas do tempo, partindo do olhar da artista, assumido enquanto olhar feminino, num reciprocidade com a realidade e a cultura portuguesas contemporâneas, mas também em relação com uma tradição narrativa exaltada pela referência à tapeçaria medieval.

### 3.3 – A *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, narrativa e revelação

---

Para uma análise das narrativas presentes na *Tapeçaria* de Paula Rego, e depois de uma breve pesquisa em fontes históricas da época, encontramos-nos com o texto dramático de José

---

<sup>65</sup> «Visto que os quadros de Paula Rego contam histórias, não admira que essa característica, pouco habitual na arte dos nossos dias, seja a forma mais gratificante de entrar na imagética dela.», Victor Willing, *op. cit.*.

<sup>66</sup> «Podemos, pois, ver diversos níveis de conteúdos em diversos níveis da consciência: a história, ou tema ostensivo; o conteúdo secundário de natureza pessoal; o quadro da artista a pintar o quadro; o tema pré-consciente que se revela pouco a pouco e o conteúdo inconsciente pessoal», *ibid.*, *op. cit.*.

<sup>67</sup> «A história parafraseia o verdadeiro conteúdo, que é inicialmente desconhecido para a artista (...) esse conteúdo vai-se revelando gradualmente até atingir uma fase em que a artista sente que o quadro solucionou, ou antes expurgou, um problema emocional», *ibid.*, *op. cit.*.

<sup>68</sup> «Trabalhar assim, como um poeta, tem a mesma função na vigília que o sonho tem no sono», *ibid.*, *op. cit.*.

<sup>69</sup> «Cada quadro de Paula Rego é uma história que co-existe com o quadro, que foi fabricada com ele.(...) O tratamento da linguagem pictórica e o tratamento da linguagem semântica coexistem (...) se ouvirmos (...) contar o seu quadro, a revelação de uma dimensão nova surge (...) O encoberto está presente, aparece sem se revelar completamente», Salette Tavares, “A Estrutura Semântica na Obra de Paula Rego”, folheto exposição Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) SNBA, Lisboa, 1974, sem página.

Régio, *El Rei Sebastião. Poema Espectacular em 3 Actos*<sup>70</sup>, editado pela Atlântida em 1949. Esta obra do poeta da *Presença* desdobra-se numa encenação dramática onde poderíamos encontrar elementos devedores de uma estética decadentista do final do século XIX, cuja entoação e expressão poética estão distantes da expressão que encontramos de um gosto literário mais atualizado expresso por Paula Rego. No entanto, no desdobrar da encenação que lança sobre o mito do Rei Sebastião o manto de uma fatalidade nacional, encontramos nesta peça inúmeras metáforas que se podem pôr em jogo, para uma construção do sentido da encenação do drama visual exposto pela artista:

«Simão – (...) Mas, agora, eis o que diziam as violas tangidas pelo vento... pela mão dos mortos: perdição e morte, desespero e fatalidade. Eis o que diziam; eis o que dizem; eis o que dirão... pelos séculos fora. Ouve-las Rei Sebastião?

El-Rei – Bem ouço! Dizem o fado que me feriu de morte ainda antes de eu nascer.

Simão – Dizem a miséria e o desespero do teu povo; e ainda coisa pior: a sua vil conformação com o desespero e a miséria.

El-Rei (de novo se põe bruscamente de joelhos, com a face e as mãos erguidas) – Se é possível, meu Deus..., meu Pai! Afasta de mim este fado!»<sup>71</sup>

Não pretendemos de forma alguma afirmar que Paula Rego patenteia os elementos de uma estética devedora de Régio, pois a artista aborda as histórias como motivos que se desenlaçam no despertar da memória, e noutras tantas referências que partem de si mesma, do seu entorno, do passado e do presente. No entanto, a referência constante de José Régio, atravessando todo o texto, de que o Rei Sebastião nasce “ferido de morte” por um destino forjado no ideal de uma grandeza expansionista, parece relacionar-se intimamente com uma das cenas representadas por Paula Rego. Não é possível aqui abranger ou aprofundar a questão da representação do Rei Sebastião, e do sebastianismo, em José Régio, ou a sua possível revisitação por Paula Rego. Enquanto lugar de eleição da própria aventura do imaginário nacional, a representação de D. Sebastião verter-se-á em múltiplas representações de artistas que se posicionam vanguardisticamente em relação à determinação visual e retratística oficial proposta pelo regime artístico do Estado Novo, a partir da

---

<sup>70</sup> José Régio, *El Rei Sebastião. Poema Espectacular em 3 Actos*, José Régio Obra Completa. Teatro vol. II, Imprensa Casa da Moeda, Lisboa, 2005, página 10.

<sup>71</sup> *Ibid*, op. cit., página 88.

segunda metade da década de 1960, sugerindo-se a possibilidade de as referir no âmbito de um projeto de desmitificação<sup>72</sup>. No entanto o âmbito desta dissertação não é suficientemente amplo para desenvolver um tal estudo. Olhamos antes para a forma como a poética do mito do Rei Sebastião, proposta por José Régio, poderia estar na origem de parte da imagética proposta na *Tapeçaria*, e ainda ao entretecer do texto e imagem na criação de uma leitura ou hermenêutica da obra.

Na representação da cena na secção à direita, situada sob um interior abobadado, sugere-se uma representação de um nascimento que ocorre num espaço fechado, no âmbito de uma esfera da vida palaciana, ou religiosa. Aí se localizam duas figuras de contornos anatómicos femininos, uma figura alada que poderia associar-se à iconografia de uma figura mitológica, a Harpia, com os seus pés de ave, e, na figura da esquerda, a representação de um nascimento, já que parece sair do ventre, escorregando por entre as pernas da figura que se encontra de pé, uma pequena cabeça loira, de mulher, podendo ser também a cabeça do jovem príncipe (imagem 33).

Paralelamente, na peça de José Régio a cena do nascimento do príncipe é central na caracterização da loucura idiota do jovem. D. Sebastião. O único filho dos seus pais, único neto do Rei Português, o príncipe Desejado, por quem nas ruas se alevantou um «temporal de alegria»<sup>73</sup> quando veio ao mundo, o seu nascimento é marcado por uma tragédia familiar, a morte do pai, que vem interromper uma relação amorosa de grande intensidade que existia entre os seus progenitores<sup>74</sup>, e <sup>75</sup> que levará ao abandono da criança pela sua mãe<sup>76</sup>, criado a partir de então pela

---

<sup>72</sup> Bruno Marques, referindo-se à série de Reis pintada por Costa Pinheiro em Berlim, em 1966, em que se insere também um retrato do Rei D. Sebastião, encontra o sentido de uma desmitificação que antecede a verve anti-Zarco de João Cutileiro: «O retrato de personalidades históricas não é obviamente novo. O que muda em relação à produção oficial academizante sua contemporânea de meados de 60, fixada sob a alçada de um poder político ancorado num racionalismo serôdio fora da hora internacional, não foi nem a sociedade nem os mitos. O que muda sim é o modo de ler esses mitos. E, aqui, no universo das imagens que enformam as representações que detemos da Histórias, Costa Pinheiro auspicia uma via que irá ser ulteriormente abalizada pela verve “anti-zarco” de João Cutileiro (...) talvez esteja subjacente na proposta de Costa Pinheiro o seguinte enunciado: *A nós portugueses, compete um uso libertário de toda a linguagem mitográfica/mitológica que durante longos anos nos esmagou*», Bruno Marques, “O Retrato de Dom Sebastião: Costa Pinheiro ou a Desmitificação da Retratística Histórica Oficial”, *Revista de História da Arte* N.º 5, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2008, página 194.

<sup>73</sup> «El Rei – Rebentaram desvairadas mostras de júblio, quando se viu que minha mãe estava pejada! Toda a gente mal respirava, enquanto ela sofria para me parir. Ouviste falar não ouviste?... Mas alevantou-se um temporal de alegria quando eu vim ao Mundo!», José Régio, *op. cit.*, página 75.

<sup>74</sup> «El Rei – Minha mãe e ele amaram-se... quiseram-se com fúria... foram um do outro a ponto que tinham de os separar. Matavam-se de amor», *ibid.*, *op. cit.*, página 74.

sua avó, e por religiosos jesuítas. Na obra de José Régio este acontecimento é descrito pelo próprio Rei que lamenta o amor desusado de seus pais, e ainda a ideia de que nascera «ferido de morte»<sup>77</sup>, «para vir pertencer à raça dos monstros»<sup>78</sup>. Patenteia-se a loucura do jovem nos sonhos premonitórios que constantemente o assaltam, sonhos onde figuram grifos e águias, terríveis animais alados, cobras crocodilos, borboletas e raposas<sup>79</sup>.

Em relação com estas imagens poéticas podemos encontrar na *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, a representação de uma grande variedade de personagens animais, caudas, sugestões de focinhos emergindo por detrás do espaço da arquitetura. Repare-se, por exemplo, na imagem de uma grande ave que ocupa parte da zona superior direita (semelhante a uma figura alada também muito grande e escura, que surge na mesma secção na obra *Regicídio*) (imagem 34). Mas também podemos encontrar, na relação entre as duas figuras femininas, aquilo que parece ser o trespassar de uma lâmina lançada com ímpeto, sobre o dorso da personagem feminina, que se sugere poder estar a dar à luz. Esta personagem «ferida de morte» poderia referir-se ambivalentemente ao abandono familiar em que vive na infância o jovem Príncipe, mas outras leituras imediatamente surgem, já que a figura dessa pequena cabeça também poderia ser a de uma mulher ou princesa longamente prometida ou desejada, em relação com uma mítica recusa de D. Sebastião em conviver com mulheres ou em aceitar uma esposa. Este tema é amplamente explorado por José Régio no seu texto, que através da voz dos conselheiros do Rei expressa a ideia de que o convívio

---

<sup>75</sup> «El Rei - (...) só depois de eu nascer soube minha mãe que já não tinha marido. Fora preciso enganá-la, poupá-la até eu nascer. O que era preciso era que eu nascesse! Depois, já meu pai não tinha que existir. E eu nasci trazido pelos votos de todos os meus vassalos, ao repique de todos os sinos... (...) Só depois de chorou publicamente por meu pai. Mas os lutos por ele afogaram-se na alegria pelo meu nascimento.», *ibid.*, *op. cit.*, página 75.

<sup>76</sup> «El Rei – (...) Minha mãe também depois partiu para donde viera; e nunca mais me viu! Pode dizer-se que não tive pai, nem tive mãe, só tive uns estranhos encarregados de me atirarem ao mundo.», *ibid.*, *op. cit.*, página 75.

<sup>77</sup> «El Rei – Talvez! Talvez tu... Pois que sei eu de mim senão que não posso viver? ...

Simão – Ferido de morte é que tu nasceste, já to disse.

El Rei – Ferido de Morte como nem tu próprio o sabes! Talvez consiga mostrar-me ao invés do que sou... viver por fora como se não trouxesse a morte comigo. Mas parece que tudo se combinou para que eu nascesse ferido e morte!», *ibid.*, *op. cit.*, página 74.

<sup>78</sup> *ibid.*, *op. cit.*, página 75.

<sup>79</sup> “Simão – Não tarda que compreendas melhor. Sempre Deus me revelou em sonhos um homem que seria o verdadeiro rei da minha pátria! Um homem jovem, formoso, valente... marcado a fogo pelo Destino. A Grifa começou a voar no meio das cobras, dos crocodilos, das borboletas, das raposas: das cobras que rastejavam; dos crocodilos que bocejavam; das borboletas que volitavam; das raposas que se punham à coca...”, *ibid.*, *op. cit.*, página 71.

com as mulheres poderiam «prender um mancebo a pequenas cousas do mundo»<sup>80</sup>, fazendo-o esquecer ideias de grandiosidade «e até satisfazer as energias que fervem no vosso sangue moço»<sup>81</sup>.

Esta trama de pequenos incidentes familiares que se desenvolvem sob a alçada de um espaço fechado surge iluminada pela inscrição da expressão *Saghâ'ir*, indicativa de que aí se desenrolam os pequenos pecados, os atos censurados<sup>82</sup> numa dimensão do quotidiano, os dramas da vida familiar. O majestoso ou terrível leão que preside à cena enaltece a esmagadora preponderância do romance<sup>83</sup> que se sucede sob a alçada deste espaço abobadado, propondo-se uma outra leitura, a de um desafio à ordem simbólica do paternalismo familiar, perspectiva que anotamos na análise de Ruth Rosengarten<sup>84</sup>. E se a expressão *Saghâ'ir* se inscreve sob o espaço abobadado do palácio ou do templo, a outra expressão islâmica *Kabâ'ir* surge em relação com o conjunto de figuras que representa o grupo de soldados, preparando-se ou iniciando já o combate num espaço da esfera pública, o campo de batalha.

Não se esgota, para a interpretação desta história, a relação da imagética proposta por Paula Rego em relação com o texto de José Régio, mas como ela nos parece ainda rica de outros sentidos, propomos estendê-la à cena diametralmente oposta, na secção da esquerda, onde

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 50.

<sup>81</sup> *Ibid.*, *op. cit.*.

<sup>82</sup> “É censurado por Allah e pelo Seu Mensageiro tudo aquilo que vem enterrar e refrear a purificação, a santificação e a progressão espiritual do Homem. É censurado, por exemplo, o facto de comer demais; de dormir mais do que o necessário; etc. O cumprimento dos atos censurados não arrasta castigo; o abandono de tais atos é recomendado e merece recompensa”, M. Youssef Adamgy, *op. cit.*, página 43.

<sup>83</sup> Referimo-nos aqui à noção de romance familiar, exposto por Ruth Rosengarten a partir da sua leitura psicanalítica da obra de Paula Rego: “Originado na fantasia e na imaginação, o romance familiar é acima de tudo uma estrutura narrativa. Ele expõe os múltiplos modos em que convergem as fantasias de realização sexual, o desejo de um estatuto social e a transmissão da propriedade. Na descrição de Freud, a intersecção das aspirações sociais e sexuais marca o ponto crucial em que o ego toma contacto tanto com a história individual como com a história coletiva. (...) Estrutura discursiva na qual se entrecruzam a expectativa cultural, a experiência subjetiva e os processos narrativos”, Ruth Rosengarten, *op. cit.*, página 47.

<sup>84</sup> “A confluência da feminilidade com a reprodução é um imperativo da sucessão patriarcal, mas foi também o desiderato da ideologia fascista, com o seu culto da masculinidade viril e a sua ênfase na primazia simbólica da maternidade (...) Se é dentro da família que o poder simbólico e institucional da paternidade se corporiza mais intimamente, é também graças ao apoio de vastas instituições sociais (legais, educativas, médicas, religiosas, tecnológicas) que o próprio pai se consegue aproximar ao pai simbólico (...) É precisamente essa autoridade que Paula Rego satiriza e vinga nas suas primeiras obras políticas, como *Salazar a Vomitar a Pátria* (1960), e *Sempre às Ordens de Sua Excelência* (1961).”, *ibid.*, *op. cit.*, página 13.

poderíamos ler uma evocação dos versos que Camões dedica ao Rei Sebastião, declamados na peça, pelo fidalgo Luís de Alcáçova:

«Vós, tenro e novo ramo florescente

Duma árvore, de Cristo mais amada

Que nenhuma nascida no Ocidente»<sup>85</sup>

Nesta imagem, a árvore, tal como a espécie de formação rochosa de onde emerge (onde também poderíamos entrever a silhueta de um animal, como por um exemplo um veado) parece adequar-se ao episódio que fecha o drama escrito por José Régio. Nas páginas finais do seu texto, Simão, o “Sapateiro Santo” dotado do dom da profecia, imagina uma estranha planta que poderia surgir da imagem da destruição, do corpo pulverizado<sup>86</sup> do Rei na Batalha de Alcácer-Quibir:

«Do próprio extremo desespero se gera uma estranha flor, que ao mais miserável permite continuar a viver: a desesperada Esperança; a Ilusão mais real que a realidade; o Milagre que vence o impossível...»<sup>87</sup>

Sobre esse chão da batalha, aos pés de uma estranha planta, Paula Rego parece representar um coração, podendo haver outros elementos que apontam a uma representação de formas da anatomia sexual, o corpo do guerreiro desfeito e disperso, numa figuração vegetal cheia da promessa de uma natureza transbordante (imagem 35). A narrativa da *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, no entanto, não se poderá circunscrever inteiramente, e não se esgota, com certeza, na relação encontrada com a peça dramática de José Régio. Sem querer propor a sua leitura de forma fechada, aproximamo-nos das fontes narrativas que se poderão encontrar em relação com o significado simbólico da expressão árabe Kabâ'ir.

Numa breve pesquisa sobre quais os pecados maiores, ou os atos interditos a que o texto se pode referir, encontramos como uma referência fundamental a “Surat An-Nisã”, capítulo 4 do

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, *op. cit.* página 35.

<sup>86</sup> «Simão - (...) combatendo até que desapareças de todo no redemoinho da peleja; até que o teu corpo não haja no campo senão pedaços desconhecidos; que hão-de levar os corvos ou devorar os cães selvagens; até que ninguém possa reconhecer El-Rei em nenhum desses cadáveres mutilados, amolgados... e ninguém verdadeiramente possa dizer tê-lo visto cair vencido!», José Régio, *op. cit.*, página 83.

<sup>87</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, página 89.

*Al-Corão*, cujo nome se traduz por “as Mulheres”. Um capítulo dedicado à listagem de interdições nos mais diferentes domínios da vida dos crentes, e onde várias passagens explicam também a diferença entre os diferentes níveis ou tipos de pecados. Parece muito interessante atentar aos versículos vinte e nove e trinta, enquanto propostas que poderiam expressar uma crítica, uma legenda que Paula Rego poderia ter introduzido como comentário da secção central de *Alcácer-Quibir*:

«29 Oh you who have believed, do not consume one another’s health unjustly but only (in lawful) business by mutual consent. And do not kill yourselves (or one another). Indeed, Allah is to you ever Merciful»<sup>88</sup>

«30 And whoever does that in aggression and injustice – then We will drive him into a Fire. And that, for Allah, is [always] easy.»<sup>89</sup>

Neste sentido, a inscrição da expressão Kabâ’ir parece poder ser lida no âmbito de um comentário crítico à demência da violência da guerra, expresso por exemplo pela representação de uma criança de cabelos loiros que se prepara para a batalha, e que poderia ser D. Teodósio de Bragança, o filho do Duque de Bragança, enviado em representação do pai, que estava doente, apesar dos seus doze anos de idade<sup>90</sup>, mas, noutro sentido, poderia ser também uma afirmação que contestava a pretensão da usurpação da propriedade ou da riqueza, a interdição da agressão e da violência enquanto injustiças. Paula Rego entretece na sua *Tapeçaria* um comentário de afirmação política, questionando a legitimidade da ocupação colonial, como fator-chave da política externa e económica portuguesa, à luz dos princípios humanitários estabelecidos desde 1948 com a aprovação da Carta dos Direitos Humanos. Pois se Salazar procurara ultrapassar as restrições internacionais à legitimidade colonial com uma revisão do Ato Colonial<sup>91</sup>, que integrara as colónias

---

<sup>88</sup> Consultado no site Qran [www.qran.com], última consulta em Abril 2013.

<sup>89</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, última consulta em Abril 2013.

<sup>90</sup> «D. Teodósio de Bragança, filho primogénito do Duque de Bragança, o qual, apesar dos seus doze anos, fora mandado por seu pai, que se encontrava gravemente doente, mas que, segundo um costume da época, preferia sacrificar o filho a que o seu apelido e sangue faltassem ao lado do Rei», José de Esaguy, “Alcácer-Quibir, 1578”, *Separata da Revista Ver e Crer*, Editorial Império, Lisboa, 1950, página 23.

<sup>91</sup> «No seguimento da democratização da Europa após a Segunda Guerra Mundial e da assinatura da Declaração Universal dos Direitos Humanos em Dezembro de 1948, tanto Portugal como Espanha foram obrigados a esconder os símbolos e os *slogans* que apelavam abertamente ao fascismo. Em Portugal, essas alterações foram oficialmente instauradas pela revisão constitucional de 1951. Embora alguns pormenores do Ato Colonial fossem revistos, tais



na própria nação, a essência de uma «possessão imperial-colonial, legitimada pela tradição histórica» consubstanciava-se nomeadamente na distinção legislativa e administrativa entre os «súbditos indígenas» e os «cidadãos portugueses», afirmando-se essa pretensão imperialista finalmente no desencadear da Guerra.

É significativa a afirmação recente de Paula Rego<sup>92</sup>, num reencontro com a sua obra, que identifica na figura central que cai pesadamente o Rei D. Sebastião, marcado pelas cinco quinas inscritas na viseira do elmo. A representação de faixas vermelhas lembra a representação de sangue que jorra de uma ferida mortal, e talvez a comprida lâmina que cai das suas próprias mãos tenha acabado de lhe cortar a cabeça (imagem 36). A representação da queda do Rei surge como uma revelação, o símbolo da derrota de um desejo vão e inglório, uma impossível vitória militar, uma antítese do discurso histórico do Estado Novo que glorificava o expansionismo atlântico no século XVI. É tanto mais interessante atentarmos a esta análise quando a ligação entre o próprio Salazar e a figura do Rei Sebastião havia sido criada pelo próprio António Ferro no âmbito das entrevistas que aquele lhe concede nos anos 1930, um momento fundamental para a apresentação ao país do seu pensamento político, e onde o então jovem jornalista contribui para ensaiar uma mitificação de Salazar<sup>93</sup>. Esta identificação de Salazar com um desejo messiânico de restauração de um tempo perdido, encontra-se visualmente patente num popular postal em que Salazar surge a envergar uma armadura de um rei medieval, sob o epíteto de Salvador da Pátria.

Relemos o texto do catálogo da primeira exposição de Paula Rego, onde o amigo poeta Alberto Lacerda a apresenta, sob o tema de uma subentendida e pequena sátira política: “Portuguesa dos pés à cabeça. Menina e moça da casa dos seus pais portugueses, de seu marido

---

alterações foram basicamente nominais. A mais flagrante delas foi a mudança de designação de “Império Colonial” para “Nação Portuguesa” e de “domínios coloniais” para “províncias ultramarinas”, que no seu conjunto constituíam aquilo a que Salazar eufemisticamente chamou “uma nação compósita”. O próprio Salazar confirmou mais tarde que a “mudança de nome não alterará a essência da coisa”. Em tudo o que era essencial, a revisão constitucional conservou o antigo teor centralizador. Manteve-se apegada a uma noção de império, validando agora renitentemente o significado histórico das colónias ao chamar-lhes “Terras dos Descobrimentos”», Ruth Rosengarten, *op. cit.*, página 105.

<sup>92</sup> Informação obtida numa breve apresentação sobre a *Tapeçaria Alcácer-Quibir* que Paula Rego realizou na Casa das Histórias Paula Rego junto da equipa do Serviço Educativo, em setembro de 2009.

<sup>93</sup> Maria Manuel Lisboa, no estudo realizado em torno da representação ou reconfiguração de uma imagética ou história e do Estado Novo na obra mais recente de Paula Rego anota estas questões: «Como justamente indicou Maria Manuel Lisboa, ao apresentar Salazar à nação como seu salvador, Ferro estava a explorar uma velha tradição e porventura um dos mais poderosos mitos nacionais – o do Sebastianismo: o desejo messiânico de um líder redentor, ligado a uma ânsia de restauração de uma idade do ouro perdida.» Maria Manuel Lisboa, *Paula Rego's Map of Memory*, Ashgate Publishing co., Aldershot 2003, página 9, *apud* Ruth Rosengarten, *op. cit.*, página 9.

inglês, e de seus filhos. Marcada pelo terramoto de 1755 (e pela loucura imbecil de Dom Sebastião, evidentemente).”<sup>94</sup> Para anotarmos à forma como na *Tapeçaria*, Paula Rego parece contribuir para uma desmitificação da autonarrativa histórica do Estado Novo na Guerra Colonial, intuindo como uma revelação as consequências da sua pesada derrota, numa perspetiva que alinhamos com aquela que apresenta Ruth Rosengarten: «A prolongada e sangrenta Guerra Colonial em África (1961-75) fraturou o regime de Salazar, exaurindo o Estado Novo tanto económica como moralmente, e contribuindo por fim para a sua deposição»<sup>95</sup>. Enfim, anotamos ao sentimento expresso de um desejo, como uma secreta rebelião, que parece que poderia ter sido partilhada em várias dimensões pelos jovens portugueses de então, e terminamos com a recordação deixada por Eduardo Prado Coelho (1944-2007) no texto “Anos 60: As Clausuras Infinitas”:

«Poderíamos adotar neste caso a litania de recordações que ficou famosa com o uso que dela fez George Perec (embora a invenção sistemática do dispositivo lhe não pertença), e fazer toda uma lista iniciada por “lembro-me...” É verdade, lembro-me como em Novembro de 60 imaginávamos que algo de novo iria suceder nos Estados Unidos da América com a eleição de Kennedy. Ou como por essa altura a esperança revolucionária convergia para a Cuba de Fidel Castro (...) Lembro-me de que em 62 Marilyn Monroe se suicidou. Sobre ela Ruy Belo havia de escrever um belíssimo poema. Entretanto, começava a emergir uma consciência de que existem direitos dos homens independentemente das ideologias: ainda em 62 íamos assistir ao aparecimento da Amnesty International. (...) Era o começo da guerra colonial. Era o princípio do fim do salazarismo. Mas não o sabíamos. Adivinhávamos sem acreditar demasiado»<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Alberto Lacerda, “Fragmentos de um poema intitulado Paula Rego”, catálogo de exposição, SNBA, Lisboa, 1965.

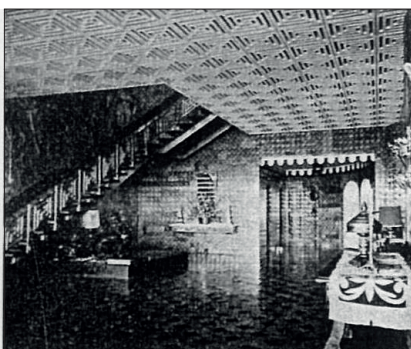
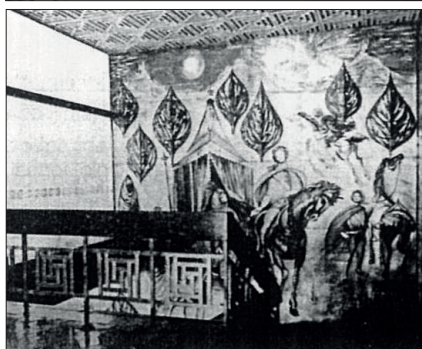
<sup>95</sup> Poderíamos acrescentar, para melhor ilustrar esta perspetiva histórica: «A despesa das sangrentas campanhas militares em África, e a consequente diminuição do comércio exauriram a economia do Estado Novo – bem como a sua moral. Com o enfraquecimento da balança de pagamentos, a perda de vidas, a manifesta desesperança, e a crescente politização tanto das classes trabalhadoras (que sofriam agora as consequências da guerra com baixos salários e desemprego) como da classe média (cujos filhos estavam agora sujeitos à conscrição), em finais dos anos 1960 o sistema quebrara-se por dentro.» *Ibid.*, *op. cit.*, página 105.

<sup>96</sup> Eduardo Prado Coelho, “Anos 60: As Clausuras Infinitas”, *Circa 68*, Fundação de Serralves, Porto, 1999, página 49.





21. Paula Rego, *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, fio de algodão e lã, secções de tecidos variados, cordões, fitas, bordado e aplicado sobre linho, 250 x 650 cm, Câmara Municipal de Cascais, em exposição permanente na Casa das Histórias Paula Rego, Cascais. Imagem do Arquivo Fotográfico CHPR



22. Hotel Algarve: vista aérea com enquadramento na foz do Rio Arade;

Hotel Algarve: aplicação exaustiva do logotipo do Hotel em elementos construtivos.

Hotel Algarve: logotipo da autoria de E. Anahory; Varanda na Escola Medersa Bem Youssef, Marraquexe, Marrocos.

Imagens: José António Brás Borges, *Eduardo Anahory: percurso de um designer de arquitectura*, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Instituto Superior Técnico, Lisboa, 2010, página 140.

**HOTEL  
ALGARVE**







23. Pormenor: secção da direita e pormenor da figura do leão; fotografias da *Tapeçaria Alcácer-Quibir* realizadas na CHPR, setembro 2012.

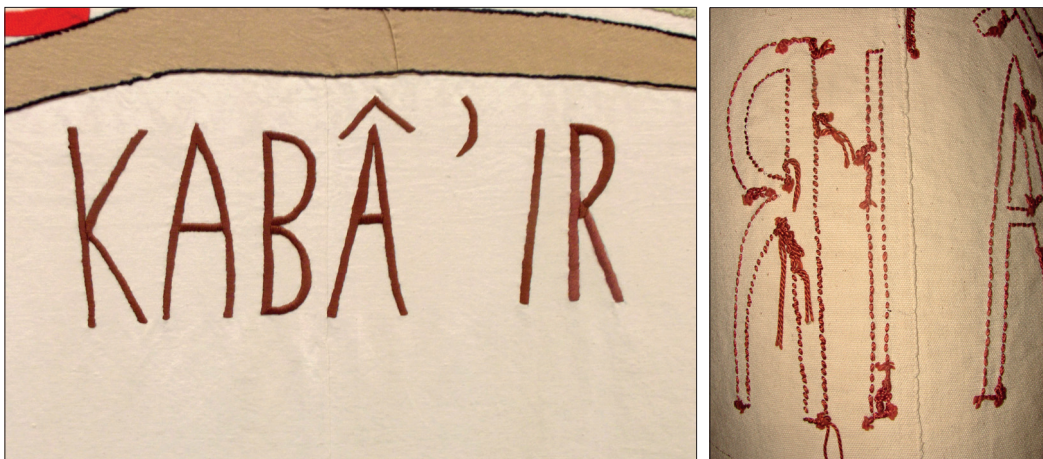


24. Arquivo Fotográfico de Manuela Morais, Fotografia da *Tapeçaria Alcácer-Quibir* ainda em processo de execução. Data e local desconhecidos, dimensões aproximadas 6,5 x 4,5 cm, Cascais.



25. Paula Rego, Pormenor *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, Cascais. Pormenor do desenho das asas da figura alada na secção superior direita. Vê-se o uso extensivo do ponto pé-de-flor. Fotografia realizada em 2007, no período que se seguiu à aquisição da peça pela Câmara Municipal de Cascais, gentilmente cedida pela Professora Luísa Arruda que apresentou a peça numa conferência pública em 2007.





26. Paula Rego, Pormenores *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, Cascais.  
Pormenor da inscrição Kabâ'ir, vendo-se, no reverso, que foi realizada com um contorno de ponto pé-de-flor fendido, utilizado na realização de um tipo de pontos cheios almofadados. Fotografia realizada na CHPR, setembro 2012. Imagens do reverso permitem observar a forma largada da aplicação dos pontos de bordado. Imagem cedida pela professora Luísa Arruda, tirada em 2007.



27. Paula Rego, Pormenores *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, Cascais.  
Pormenor do desenho de um dos ramos da árvore, na secção direita. Note-se o uso do ponto pé-de-flor na realização dos ramos mais finos e de ponto cheio em fila nos ramos mais preenchidos. As flores parecem ser realizadas com um tipo de ponto alternado. Fotografia realizada na CHPR, setembro 2012. Imagens do reverso permitem observar a forma largada da aplicação dos pontos de bordado, ou seja, com variação das larguras e ritmos de aplicação. Imagem cedida pela professora Luísa Arruda, tirada em 2007.





28. Paula Rego, Pormenor *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, Cascais.  
Pormenor de braço de armadura na seção central. Vê-se que a execução do preenchimento das formas é realizado com diferentes tipos de pontos de cetim, conjugados em superfícies de ritmos e orientações diversas. Fotografia realizada na CHPR, setembro 2012.



29. Paula Rego, Pormenores *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, Cascais.  
Pormenores, aplicação de diversos elementos, rendas, crochet (descanso de cozinha) e entrançado. Fotografia realizada na Casa das Histórias Paula Rego, setembro 2012.





30. Fotografia do Ateliê da Barra no Rio de Janeiro, 1975 a 1981. Imagem: Francisco Conceição Silva. Arquitecto, coord. João Pedro Conceição Silva e Francisco Manuel Conceição Silva, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1987, página 168.



31. *Figo Verde*, n.d, dim. aproximadas 80 x 60 x 120 cm, coleção pessoal da artista, Estoril. Fotografias cedidas por Paula Aparício, tiradas na casa da família de Paula Rego, no Estoril, c. 2009.



32. “Deux messagers de Guillaume enjoignent à Guy de leur livrer Harold” e “Guillaume ordonne à deux messagers de se rendre chez Guy de Ponthieu de leur livrer Harold”. Imagens: *La Tapisserie de la Reine Mathilde a Bayeux* coleção Chefs-D’Oeuvre de L’Art, L’Art Ornamental Nº4 , dir. Albert Skira, Paris: Hachette-Fabri-Skira, 1969, página 19 e página 16.





33. Paula Rego, Pormenor da secção da direita, *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, Cascais. Fotografias realizada na CHPR, setembro 2012.



34. Paula Rego, Pormenor da secção da direita, *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, Cascais. Fotografias realizada na CHPR, setembro 2012.



35. Paula Rego, Pormenor da secção da direita, *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, Cascais. Fotografias realizada na CHPR, setembro 2012.



36. Paula Rego, Pormenor da secção central, *Tapeçaria Alcácer-Quibir*, 1966, Cascais. Fotografias realizada na CHPR, setembro 2012.



## Conclusão

---

Em resumo do trabalho desenvolvido no contexto desta dissertação, dever-se-á antes de mais assumir que as conclusões apresentadas se multiplicam por diferentes campos de leitura ou análise, como breves esboços, propostas abertas, que aqui se evitam circunscrever ou fechar. Deseja-se que o conteúdo e a investigação propostos possam permanecer como motes de trabalho para inspirar, informar ou motivar perspetivas críticas no futuro.

A *Tapeçaria Alcácer-Quibir* surge no percurso de Paula Rego num período chave de mudança e transformação da sua linguagem plástica, no âmbito de uma pesquisa e transformação que se desenrolam de forma individual e independente. Em 1966 esta peça surge entre o conjunto de obras realizadas na primeira metade da década de 1960, reunidas em grande parte na primeira exposição individual da artista organizada na SNBA no final de 1965, e entre o conjunto de obras que, surgindo a partir de 1967, são analisadas pelos diferentes críticos à luz de uma mudança estética acentuada<sup>1</sup>. Francisco Bronze, ainda nesse ano, qualifica os novos trabalhos no âmbito de um desenvolvimento que se centra numa «pintura-pintura»<sup>2</sup>, que se destaca pela adoção do acrílico como meio plástico, a planificação da cor e um interesse e influência mais decisiva do *comic* e da ilustração de influência demarcadamente Pop<sup>3</sup> e urbana.

A *Tapeçaria* surge contextualizada num momento de fulgor de um interesse pelas tradições manuais atribuídas socialmente às mulheres, interpretadas, no entanto, de forma vanguardista e inovadora, sob um engendrar urbano que empresta a essas técnicas uma modernidade inteiramente nova, associada a um interesse pelas culturas alternativas que

---

<sup>1</sup> Ana Ruivo refere-se às mudanças plásticas ocorridas na obra de Paula Rego da seguinte forma: “as pinturas de final de sessenta – marcadas por uma alteração da linguagem, quando a tinta acrílica se torna meio central de intervenção, a cor se planifica e torna luminosa, extensível a toda a superfície da imagem, como fundo e/ou definição das figuras reconhecíveis”, Ana Ruivo *Anos 70 – Contos Populares e Outras Histórias*, Fundação Paula Rego, Cascais, 2010, página 8.

<sup>2</sup> Francisco Bronze dirá que nas obras apresentadas na exposição *Imagem Não Imagem* de 1967, as obras de Paula Rego, se destacam por uma posição “mais conservadora, nos limites fixados por uma pintura-pintura”, Francisco Bronze, Coluna de Crítica às Exposições, *Colóquio Artes* nº 36, de Dezembro de 1967, página 14.

<sup>3</sup> John McEwen refere-se à influência da cultura urbana londrina de final dos anos 1960 na obra de Paula Rego: “Each era has its fashionable colours, and London at the height of the 60’s saw a psychedelic outburst of colours (...) The graphic infatuation with Art Nouveau (...) was another element of Pop culture to permeate her post-1967 work”, John McEwen, *Paula Rego*, 2ª edição, Phaidon Press, Londres, 1997, página 83.

emergiam da influência da filosofia existencialista, nomeadamente o movimento *hippie*: «For the hippy era embroidery symbolised love, peace, colour, personal life and a rejection of materialism»<sup>4</sup>.

O interesse de Paula Rego por este meio revela-se na realização de algumas peças que se relacionam formal e tematicamente com a pesquisa levada a cabo em torno do desenho, e o bordado surge como uma interpretação desse fascínio e descoberta, agora expresso com a agulha e a linha de algodão. Saliente-se que esta prática parece ter sido realizada de forma marginal, relativamente à sua obra pictórica, enquanto prática de lazer, na criação de peças que surgem como ofertas e prendas realizadas no ambiente de um convívio social, artístico e intelectual com um círculo de mulheres, em que se inscreve a própria mãe para quem realizou um *Figo Verde*. No entanto a *Tapeçaria* é inteiramente diferente, possivelmente a primeira encomenda da artista, e talvez também a primeira obra que Paula Rego realiza numa grande escala. O seu extraordinário valor é sugerido pela forma como a artista ali interpreta o uso de diferentes técnicas da tradição têxtil, pela magnífica qualidade plástica da sua realização mas também pela dimensão unívoca de contestação política e cultural contra a guerra colonial.

A *Tapeçaria* passou, no entanto, praticamente despercebida se considerarmos o plano da receção da sua obra junto da crítica especializada em Portugal, no ano em que a exposição individual de Paula Rego foi um foco de atenção, unanimemente aplaudida pelo vanguardismo da sua linguagem plástica. Podemos anotar que a recusa desta encomenda, num ano marcado pela extrema dureza dos acontecimentos na sua vida pessoal, poderá ter contribuído para que se mantivesse de certa forma ignorada a sua realização. Mas, noutro plano, consideramos pertinente refletir a forma em que o estatuto da peça, enquanto obra de arte decorativa, influenciaria uma sua desvalorização relativamente à sua pintura, no âmbito de uma política da estética que hierarquizava as diferentes práticas e, principalmente, os diferentes saberes. Desmerecer-se-á dos

---

<sup>4</sup> Roszika Parker, numa análise abrangente da história contemporânea do uso do bordado, refere-se à associação entre movimentos de contra-cultura na década de 1960 e o uso do bordado: «It is this categorisation of embroidery as the art of personal life outside male-dominated institutions and the world of work, that has given it a special place in counter-cultures and radical movements (...) In the 1960's embroidery suddenly gained a new face (...)» Roszika Parker, “A Naturally Revolutionary Art”, *The Subversive Stich: Embroidery and The Making of The Feminine*, The Woman's Press, Kent, 1984, página 204.

valores de uma expressividade plástica de sabor popular e *kitsch*, plenamente expressos no plano da *Tapeçaria*, realizada num quadro ou esfera de domínio do feminino<sup>5</sup>.

Cerca de uma década mais tarde, em 1978, Paula Rego irá escolher o meio do têxtil para a realização de bonecos tridimensionais realizados em tecido e costurados por si própria, *A Princesinha Grávida*<sup>6</sup>, *A Princesa da Ervilha* (imagem 2)<sup>7</sup>, *a Ninfa do Mar*<sup>8</sup>, *O Príncipe Perfeito*<sup>9</sup>, *o Gato das Botas*<sup>10</sup> e *as Três Cabeças de Ouro*<sup>11</sup>, personagens de histórias nascidas de um estudo aturado sobre a ilustração e os contos tradicionais que a artista realizara na sequência de uma bolsa de investigação atribuída pela FCG. A importância e pertinência artística destas esculturas será, então, reconhecida por Fernando de Azevedo: «Criação singular entre a expressividade irónica e a terrífica, ou a mágica, dotados de uma excecional qualidade plástica, equivalente àquela que nos habituámos a reconhecer na sua pintura»<sup>12</sup>.

Se, enquanto meio ou material, o uso do têxtil surgirá apenas raríssimas vezes na produção artística de Paula Rego na década de 1970, este material torna-se uma presença visual relevante por exemplo nas formas moles que se desdobram em pregueados e voluptuosas dobras em muitos

---

<sup>5</sup> Sobre o tema da hierarquia e estatuto do têxtil nos Estados Unidos, Elissa Auther analisa o trabalho desenvolvido na década de 1960 por dois curadores de arte têxtil, Mildred Constantine e Jack Lenor Larsen, que procuraram assegurar a identidade e estatuto desta forma artística como meio de arte “elevado”. A esse propósito a autora reflete sobre o estatuto da arte têxtil nos anos 1960, uma reflexão em que se apoia o argumento defendido: “The reasons surrounding the art world’s resistance to fiber art were complex and varied, involving the cultural connotations of fiber, popular trends in fiber crafts and gender bias deriving from fiber’s association with women and the domestic realm”, Elissa Auther, “Fiber Art and The Hierarchy of Art and Craft, 1960-80”, *Textile Reader*, ed. Jessica Hemmings, Berg Publishers, Londres, 2012, página 212.

<sup>6</sup> Paula Rego, *Princesinha Grávida*, pano e kapoc, 49,5 cm, coleção CAM, FCG, 1978.

<sup>7</sup> Paula Rego, *Princesa da Ervilha*, 1978, pano, lã, plástico, metal, e kapoc, 76 cm, coleção Manuel de Brito.

<sup>8</sup> Paula Rego, *A Ninfa do Mar*, 1978, pano, lã, kapoc, 48 cm, coleção privada.

<sup>9</sup> Paula Rego, *O Príncipe Perfeito*, 1977, tecido e kapoc, 98 cm, coleção CAM, FCG.

<sup>10</sup> Paula Rego, *O Gato das Botas*, 1978, pano, lã, plástico, metal, cordel e kapoc, 26 cm, coleção Rui Brito.

<sup>11</sup> Paula Rego, *As Três Cabeças de Ouro*, 1978, pano, lã, plástico e kapoc, 26 cm, coleção Inês Brito.

<sup>12</sup> Fernando de Azevedo, apontamento de 26 de junho de 1978 sobre o trabalho desenvolvido por Paula Rego, *apud* Ana Ruivo *Anos 70 – Contos Populares e Outras Histórias*, Fundação Paula Rego, Cascais, 2010, página 6.

elementos das suas pinturas<sup>13</sup>. Salette Tavares, crítica de arte e amiga próxima, num texto de 1974 acusa a presença dominante da representação de ligaduras, elementos têxteis que surgem de forma recorrente, nas quais implica a revelação de um simbolismo: “Do ponto de vista das imagens, nota-se a utilização constante do tema ligadura, tratada como símbolo assumido das ‘ligações’, que chegam a conseguir encastoar as pessoas umas nas outras, indesligáveis (...) As ligaduras ora se apresentam assim firmes e realizando enxertos das pessoas umas nas outras, ora mais fluídas e hipócritas ou até lançadas como redes.”<sup>14</sup>.

Enquanto tema e mote, o têxtil ressurgirá como uma presença determinante no fazer plástico da artista, na construção dos figurinos com que atavia as personagens das suas histórias, desde que começa a trabalhar a partir da observação de modelos vivos em 1987. Na documentação analisada, parece que o primeiro figurino que realizou propositadamente, surge no decorrer do processo criativo de realização de *A Prova*<sup>15</sup>, de 1989, com a realização de um modelo para a saia que a figura principal ostenta, o elemento visual dominante nessa composição, a partir do qual a artista realizou uma série de estudos preparatórios<sup>16</sup>, onde a forma da saia se destaca impressivamente, quase como “personagem” do drama em curso nesse trabalho. A realização do primeiro modelo de uma saia surge concomitantemente com a colaboração numa peça estreada em 1991 pelo *Ballet Gulbenkian*.

A convite da então diretora Iracema Cardoso, Paula Rego realiza os figurinos do espetáculo *Pra Lá e Pra Cá*, um espetáculo produzido com música de Louisa Lasdun e coreografia de Stijn Celis, partindo da evocação do imaginário das suas *Nursery Rhymes*, um universo infantil recheado de um encantamento fantasmagórico, povoado de ambientes escuros, bichos e mestres sádicos<sup>17</sup>. Paula Rego propõe a recordação ou memória, nesses figurinos que realizou, da ambiência familiar da sua

---

<sup>13</sup> «Enthusiasm for *Art Nouveau* encouraged a taste for soft shapes, expressed by the voluptuous folds of the many-headed snake in *Hydra*, a vogue that briefly took the bizarre form of ‘soft sculpture», John McEwen, *op. cit.*, página 84.

<sup>14</sup> Salette Tavares, “Dados para Uma Leitura de Paula Rego”, *Jornal Expresso*, 2 de Julho de 1974, página 7.

<sup>15</sup> Paula Rego, *A Prova*, 1989, acrílico sobre papel colado sobre tela, 183 x 132 cm, coleção Saatchi Gallery.

<sup>16</sup> «Quando tinha pintado a capa de cetim encarnado, decidi que queria pintar uma enorme saia de cetim azul. Queria muito pintar esta saia e, de facto, fiz uma, um pequeno modelo. Já tinha imaginado uma pintura de uma costureira, com uma rapariga a provar um vestido de baile.», Paula Rego citada por Colin Wiggins, “Histórias da National Gallery”, *Paula Rego. Histórias da National Gallery*, FCG, CAM, 1992, página 12

<sup>17</sup> Ana Gabriela Macedo, *Paula Rego e o Poder da Visão*, Cotovia, Lisboa, 2010, página 117.

infância, dos bibes das meninas bem-comportadas, sapatos pretos lustrosos e meias brancas<sup>18</sup>. A criação das máscaras de animais inspiradas na *Commedia dell'Arte*<sup>19</sup> encena a figuração de um universo povoado de seres inspirados nos contos tradicionais ingleses convocados para a criação de um Baile Carnavalizado ao mesmo tempo divertido, bizarro e grotesco<sup>20</sup>. A propósito desta colaboração Paula Rego lembrará que “O mais interessante foi desenhar os figurinos e acompanhar o trabalho das costureiras”<sup>21</sup>, expressando o seu gosto por este trabalho de colaboração. O fascínio de Paula Rego pela roupa e vestuário das suas personagens está patente também na coleção de um conjunto numeroso de peças de vestuário que, como numa compulsão, tem vindo a reunir no seu ateliê.

Mais recentemente, a artista empenhou-se na criação de bonecos tridimensionais, personagens que dão corpo a um imaginário fantasmagórico, que veio engrandecer o teatro vivo que a artista encena com as suas obras. Estes bonecos tridimensionais vêm ganhando uma dimensão criativa própria, em relação e confronto com o seu trabalho plástico, surgindo enquanto formas plásticas autónomas. Os bonecos são realizados nas mais diferentes técnicas, e envolvem também o trabalho com tecidos, a costura, o uso de enchimentos com meias de vidro, a aplicação de pontos de costura simples, como o que se observa na *Árvore das Musas*<sup>22</sup>. A dimensão do simbolismo do têxtil, do vestuário, a sensualidade das texturas desse materiais e o prazer de com eles trabalhar são uma referência constante no trabalho de Paula Rego na última década, associados também a uma encenação ou permanente brincadeira séria de evocação do passado e da infância, numa dimensão simbólica recheada da experiência da política dos afetos<sup>23</sup>:

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, *op. cit.*.

<sup>19</sup> *Ibid.*, *op. cit.*.

<sup>20</sup> *Ibid.* *op. cit.*.

<sup>21</sup> Paula Rego, em entrevista com Ana Gabriela Macedo, *ibid.*, *op. cit.*, página 30.

<sup>22</sup> Paula Rego, *Árvore das Musas*, 2007, fibra poliéster, tecidos vários, lã, nylon, licra, polietileno e madeira 200 x 60 x 35 cm, coleção da artista.

<sup>23</sup> A este propósito citaremos Ruth Rosengarten, que interroga a obra de Paula Rego quanto à exploração dos pontos de interseção das esferas públicas e privadas: “Por outras palavras, a esfera privada não é ideologicamente neutra, nem tão-pouco é uniforme e consensual. É antes um campo de forças em que se intersectam o psíquico, o ideológico e o histórico”, sugere-se nessa relação da evocação da família e da infância uma “dialética da ternura e do ódio” de



«O meu avô costumava exhibir-me aos seus amigos, eu tinha que representar e embonecar-me toda, lindos vestidos que adorava e casaquinhos (...); estavam na moda os casacos tirolezes, as saias de pregas e os bibes. Às vezes, apanho-me a pôr essas roupas que eu usava nas minhas pinturas.»<sup>24</sup>

Assim, a análise da *Tapeçaria* pode lançar-se num jogo de revelações em que o têxtil surge como tema e mote de um poderoso simbolismo, associado ao universo subjetivo da pintora e ao desenrolar autónomo da criação de uma mitologia contemporânea e auto-referencial<sup>25</sup>.

Voltando aos anos 1960, a análise da *Tapeçaria* poderá também sugerir um mapa de encontros e referências, entre as quais se evocará o diálogo permanentemente desperto pelo confronto entre os contextos de Londres e Lisboa, nomeadamente no encontro com a obra de Jann Haworth, artista norte-americana, a estudar e a trabalhar em Londres a partir do início da década de 1960, na Slade School of Fine Art. Esta artista apresentará em 1963 as suas *soft sculptures*, no mesmo ano em que Claes Oldenburg e Coosje Van Brueghen apresentavam os seus primeiros objetos gigantes em materiais moles em Nova Iorque. Jann Haworth realiza esculturas em tecidos que retratam o quotidiano sob a forma de esculturas tridimensionais de tamanho natural, retratos vivos de pessoas associadas à sua infância, a encenação de uma mesa posta para o chá, os pendentes ou amuletos que os pais compravam em viagem, agora tratadas em escalas gigantescas, peças que evocam uma cultura popular de massas, consumista e cor-de-rosa, contrastando muitíssimo com o contexto cinzento de Londres, onde ainda se encontram traços do pós-guerra<sup>26</sup>.

Marco Livingstone, no catálogo de uma exposição antológica sobre a obra de Jann Haworth, reconhece-lhe o epíteto de “mãe” da Pop, no sentido em que a artista mobilizara, na década de 1960, uma série muito variada de materiais e técnicas tradicionais das mulheres, como

---

Barthes”, Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar, A Família e o Estado-Novo na obra de Paula Rego*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2009, páginas 44-45.

<sup>24</sup> Paula Rego em conversa com John McEwen, *apud*. Ana Gabriela Macedo, *op. cit.*, página 119.

<sup>25</sup> Citamos Ana Ruivo que encontra no desenvolvimento da obra da pintora esta “construção de uma mitologia contemporânea auto-referencial”, Ana Ruivo, *op. cit.*, página 8.

<sup>26</sup> Marco Livingstone, “The Mom of Pop, Unpacking her baggage”, *Artist’s Cut*, Mayor Gallery, Londres, 2006, página 6.

por exemplo o *crochet*<sup>27</sup>, evocando um imaginário de atributos femininos<sup>28</sup> assumidos em contracorrente com um mundo artístico que então era dominado por uma estética formalista que desmerecia os valores das referências decorativas. Marco Livingstone defende a atribuição de um estatuto proto feminista, na avaliação das esculturas desta artista, já que celebram uma linhagem matriarcal, antecedendo em alguns anos o surgimento de movimentos feministas que irão assumir a defesa do estatuto e papel das mulheres na arte, nomeadamente no recurso ao trabalho com materiais têxteis<sup>29</sup>.

Marco Livingstone também relata o encontro de Paula Rego com Jann Haworth: «Paula Rego, today the most celebrated female working in Britain to address specifically the question of her perspective as a woman in making art, has spoken to me of her admiration for Jann's early work and of encouragement it gave her to pursue such a course in her own art. This acknowledgement is all the more remarkable for the fact that Paula had a head start, having studied at the same art school, The Slade, nearly a decade earlier. Despite her distinct sensibilities and the very different procedures used in the making of their work, they have in common a resolutely unprogrammatic attitude in the making of their work.»<sup>30</sup>

Na perspetiva anotada por Marco Livingstone sugere-se a possibilidade de que o encontro de Paula Rego com o trabalho de Jann Haworth tenha uma dimensão simbólica de influência sobre

---

<sup>27</sup> Por exemplo realiza uma grande manta tricotada que será reutilizada em 1967 para a capa do álbum *Sargent Pepper Lonely Heart Club Band* dos Beatles, para o qual trabalhou na realização dos manequins, colaborando com o marido Peter Blake, *ibid.*, *op. cit.* página 6.

<sup>28</sup> *Ibid.*, *op. cit.* página 6.

<sup>29</sup> No texto “Feminism and Fiber: A History of Art Criticism” Jean Robertson refere-se à relação intrínseca entre feminismo e arte têxtil nos Estados Unidos desde que em 1972 Judy Chicago e Miriam Shapiro constituíram com um grupo de alunas o projeto “Womanhouse”, desenvolvido num antigo edifício abandonado de Los Angeles, com um programa feminista chamado CalArts. Jean Robertson, “Feminism and Fiber: A History of Art Criticism”, *Surface Design. The journal of the Surface Design Association*, consultado pela última vez em setembro 2012 [www surfacedesign.org]. Rozsika Parker também se refere à apropriação crítica efetuada por artistas feministas que no contexto do Women’s Liberation Movement adotam por exemplo o bordado enquanto ferramenta crítica para equacionar as relações entre a esfera pública e a esfera privada, procurando tornar visível o político nas condições da vida doméstica das mulheres. Rozsika Parker, *op. cit.*, página 205.

<sup>30</sup> Marco Livingstone, “The Mom of Pop, Unpacking her Baggage”, *Jann Haworth Artist’s Cut*, Mayor Gallery, Londres, 2006, página 9.

o seu próprio empoderamento<sup>31</sup> enquanto artista e mulher, sugerindo-se também a possibilidade de que poderíamos alargar o círculo ou contexto de um grupo de artistas mulheres que abordam, em múltiplas dimensões nas suas práticas, as hierarquias ou políticas da estética, nomeadamente com relação ao estatuto e identidade do trabalho feminino. Um contexto que parece surgir ainda antes da organização de movimentos contestatários da igualdade das mulheres que surgirá apenas no final dos anos 1960.

Será portanto possível aludir a uma política estética mobilizada na prática dos trabalhos domésticos por artistas na arte contemporânea dos anos 1960, à luz da proposta de Rozsika Parker que questiona a possibilidade de que, enquanto forma artística de expressão própria das mulheres, o bordado reflita as definições da diferença sexual, as condições culturais da representação da feminidade e que, enquanto forma de expressão inteiramente feminina, o bordado tenha sido uma forma subversiva, uma forma própria de afirmação da identidade das mulheres<sup>32</sup>.

Sem entrarmos mais profundamente na questão dos feminismos, citamos John McEwen que refere a forma como a leitura de *Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir foi marcante na juventude de Paula Rego a desenhar com mais certezas novos conceitos de independência das mulheres<sup>33</sup>. E se Ruth Rosengarten anota que a teoria feminista aplicada a uma revisitação da História da Arte que procurará desnaturalizar as diferenças de género, reivindicando uma igualdade, a reconfiguração dos géneros tradicionais do observador e do observado, inscrevendo enfim formas culturais marginais em sistemas significantes nas instituições da esfera pública, se

---

<sup>31</sup> Usamos o conceito de “empoderamento”, no sentido em que Ana Gabriela Macedo o utiliza, em relação à pintura da artista, traduzindo-se este conceito de empoderamento enquanto estratégia de recolocação das mulheres no primeiro plano da ação, acentuando-lhe os paradigmas da rutura e da transgressão. Ana Gabriela Macedo, *op. cit.*, páginas 18 e 20.

<sup>32</sup> «In the history of embroidery we can see both the negative and positive effects of the art’s position in relation to the social structuring of sex difference and art practice. The role of embroidery in the construction of femininity has undoubtedly constricted the development of the art. What women depicted in thread became determined by notions of femininity (...) women have nevertheless sewn a subversive stitch – managed to make meanings of their own (...) For women today, the contradictory and complex history of embroidery is important because it reveals that definitions of sexual difference, and the definitions of art and artists so weighted against women, are not fixed», Rozsika Parker, *op. cit.*, página 215.

<sup>33</sup> “It appears that Paula Rego was not an avid reader, but one book that, understandably, made a deep impression on her was Simone de Beauvoir’s *The Second Sex*, planting as it did, the first stirrings of independence in the minds of a whole generation of women”, John McEwen, *op. cit.*, página 47.

verificará enquanto movimento ativamente apenas a partir dos anos 1970, ela admite que anteriormente o feminismo teve um papel de índole individual «de maior pendor psicanalítico» que foi «rompendo a consolação (fetichizante) oferecida pelos corpos esteticizados de mulheres na pintura ocidental»<sup>34</sup>.

Sugere-se que a prática de formas de arte têxtil, como o bordado, a tecelagem, e o *patchwork*, desenvolvida por um significativo grupo de mulheres artistas portuguesas dos anos 1960, Menez, Paula Rego, Lourdes Castro, Helena Lapas, Isabel Laginhas, e que se equaciona no âmbito de um quadro de transformações sociais e artísticas associadas ao reconhecimento crescente do seu papel na contemporaneidade portuguesa, poderá infiltrar-se de uma dimensão da política da estética<sup>35</sup>, que apenas se afirmará enquanto contestação anos mais tarde. Segundo Patrícia Esquível: «Podemos considerar os anos de 1960 como uma importante plataforma de afirmação das mulheres no mundo da arte. O abandono por parte da crítica mais esclarecida dos preconceitos de género, por um lado, e uma atitude mais ambiciosa por parte de algumas mulheres, por outro, conduziram a uma maior equidade entre artistas. (...) Se tivéssemos que classificar a produção artística das mulheres nos anos de 1960, diríamos: nem «arte feminina», nem «arte feminista» (...) Entre a recusa do carácter confessional e sentimental da arte, tido como uma das formas tradicionais das mulheres fazerem arte, e a recusa da grandiloquência, entendida muitas vezes como modo masculino de expressão, as mulheres portuguesas encontraram na década de 1960 novos caminhos, quebrando os preconceitos de género e afirmando-se nos domínios do conceptual, do humor, da ironia, da sátira, da crueldade, da fealdade e da inquietação criadora.»<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Ruth Rosengarten, *op. cit.*, página 94.

<sup>35</sup> Referimo-nos, aqui, à definição de uma política da estética que parte do conceito de dissentimento, encontrada em Jacques Rancière: «Arte e política estão ligadas entre si como formas de dissentimento, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido em que os atos da subjetivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais são os sujeitos que são capazes de o fazer. Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas em rutura com a antiga configuração do possível.», Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa, 2010, página 95.

<sup>36</sup> Patrícia Esquível, “Mulheres na Arte da Razão. Arte e Crítica na Década de 1960 em Portugal”, *Ex Equo*, nº 21, 2010, consultado em [www.apem-estudos.org] pela última vez em setembro 2012, página 160.

É à luz deste contexto de desconstrução das linguagens e expressividades dominantes do discurso mais institucional da arte que melhor poderemos entender a *Tapeçaria*, enquanto empenhada denúncia da guerra, mas também no quadro de uma experimentação com materiais têxteis que parece poder fundamentar o entendimento desse trabalho num quadro de emancipação e, logo de seguida, de repressão, face às dificuldades enfrentadas com a recusa dessa aquisição, da identidade social da artista enquanto mulher. Foi referido no primeiro capítulo deste trabalho, que nos primeiros anos como artista, Paula Rego desenvolve uma prática de assumida transgressão relativamente ao modelo de representação aprendido no âmbito da sua formação académica na Slade School of Fine Art. A configuração da prática do desenho realizado como «gatafunhos infantis» parece operar um trabalho de emancipação a sua tarefa, enquanto artista, na reprodução de imagens ancoradas no real. Olhando para o trabalho têxtil, poderemos observar que a escolha deste material também confronta o estatuto social da artista, formada numa escola altamente prestigiada, num saber técnico e formal, além de filosófico e cultural. Este saber acumulado e simbolizado na autoridade da academia parece ser questionado quando a artista o “põe de lado” para utilizar outro meio técnico, a linha e a agulha, que pertencem a uma esfera de saber artesanal, das competências domésticas das mulheres, aprendidas na infância no âmbito de um círculo íntimo de mulheres.

Esta esfera de um saber popular e familiar transporta-nos à descrição da admiração da artista pela sua avó materna, Gertrude Figueroa Rego, que operava a um domínio doméstico da cozinha como esfera do seu domínio social na família. A cozinha configurava-se aos olhos da artista ainda criança, como um espaço de liberdade e surpresa, em relação às regras rígidas da vida social<sup>37</sup> dos adultos. Na *Tapeçaria* encontramos plenamente esse fascínio numa tensão entre a permanência e a re-escrita da tradição, no quadro de um desafio contra a intelectualização da arte, mas também na forma de uma deslocalização da própria posição social de Paula Rego enquanto artista, quando na sua realização se implica com uma prática que era desvalorizada, no campo das hierarquias e das políticas da estética mais institucionalizada. Na confluência de um contexto de

---

<sup>37</sup> «[...] for company she passed her time in the kitchen – a jovial and active place, quite unlike the more sedate and grown-up world of the drawing room. “There were dead chickens and cooking and people ironing and...”, she says, the images multiplying beyond control, “just all the good things – and my grand mother, of course, if she was at home”. In the kitchen bourgeois distinctions went by the board, and so did the luxury of sentimentality. The maid who had been ironing an immaculate shirt one minute, might be wringing the neck of a chicken the next; and the chicken itself might have been a household pet only seconds before its brisk dispatch.», John McEwen, *op. cit.*, página 20.

afirmação da identidade das mulheres enquanto artistas, em Portugal e Inglaterra, poderemos considerar que a *Tapeçaria* se possa analisar à luz da proposta de Ruth Rosengarten, como projeto emancipatório das mulheres<sup>38</sup>, de denúncia da guerra e do colonialismo, mas também, na fixação do gesto de bordar, na problematização da autonomia subjetiva experimentada pelo sujeito feminino. Olhamos para a natureza insidiosa do gesto do pintor (da pintora), num parágrafo que Victor Willing deixou no texto “Travel By Bus”, de 1954:

*«Leave films and architecture, processions and bomb bursts to the others. The most insidious intervention is the painter's image. His personal and flexible technique directly mirrors his gestures and makes them deliberate. As they are fixed a structure emerges which discovers it's content by association. This image is the painter's vírus.»*<sup>39</sup>

A terminar propomos um exercício do olhar que, sobre a *Tapeçaria*, permita desenhar uma política da estética onde o fazer decorativo e kitsch, o uso da linha e do bordado se propõem enquanto ato e gesto da pintora, na criação de novas paisagens do possível.

---

<sup>38</sup> Ruth Rosengarten, *op.cit.*, página 44.

<sup>39</sup> Victor Willing, *Travel By Bus*, *apud.* catálogo da exposição *Victor Willing - Uma Retrospectiva*, Fundação Paula Rego, Cascais, 2010, página 163.



## Bibliografia

---



## Bibliografia sobre Paula Rego

---

### Livros e Monografias

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - Paula Rego ou a Comédia Humana. In **Colecção Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX**. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. ISBN: 972-21-1776-9

BRADLEY, Fiona - **Paula Rego**. Londres: Tate Publishing, 2002.

CAPUCHO, Teresa D'Orey - **Paula Rego. O Desenho Como Ponto de Referência. O Desenho Como Factor de Mudança**. Lisboa: [s.n.], 2001. Tese de Mestrado, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

CAPUCHO, António d'Orey; RODRIGUES, Dalila; LIVINGSTONE, Marco; ROSENGARTEN, Ruth - **Casa das Histórias Paula Rego Coleção**, Cascais: Fundação Paula Rego, 2009. ISBN 978-972-637-208-0

FERNANDES, João; LIVINGSTONE, Marco - **Paula Rego. Desenhos**, Porto: Bial e Fundação de Serralves, 2008. ISBN 978-972-739-208-7

FERREIRA, Emília - Paula Rego. In **Colecção Pintores Portugueses**. Lisboa: HENRIQUES DA SILVA, Raquel, coord., QuidNovi e Instituto de História da Arte, 2011. ISBN 5600270154868

LISBOA, Maria Manuel - **Paula Rego's map of memory: national and sexual politics**. Aldershot: Ashgate Publishing, 2003. ISBN: 978-0-7546-0720-5

MACEDO, Ana Gabriela - **Paula Rego e o Poder da Visão**. Lisboa: Cotovia, 2010. ISBN: 978-972-795-312-7

MCEWEN, John - **Paula Rego**. 2ª ed. Londres: Phaidon Press, 1997. ISBN: 0-7148-3622-2

MCEWEN, John - **Paula Rego: Behind the Scenes**. Londres: Phaidon Press, 2008. ISBN: 978-0714848068

ROSENGARTEN, Ruth - **Contrariar, Esmagar, Amar. A Família e o Estado Novo na Obra da Paula Rego**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009. ISBN: 9723713586

ROSENGARTEN, Ruth e outros - **Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas**. Sintra: Gonçalves, Cláudia; Rosengarten, Ruth; Burmester, Rita, eds., Público e Fundação de Serralves, 2004. ISBN: 972-8892-24-1

ROSENTHAL, T. G. - **Paula Rego, Obra Gráfica Completa**. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003. ISBN: 9789728791100

---

## Catálogos

[Vários autores] - **II Exposição de Artes Plásticas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

[Vários autores] - **Paula Rego expõe**. Lisboa: Galeria S. Mamede, Rua da Escola Politécnica, 1971.

[Vários autores] - **Paula Rego**. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

**Art Portugais du Naturalism à nos Jours**. Bruxelas: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

BARTHOLO, Maria de Lourdes; CHICÓ, Sílvia; TAVARES, Salette Tavares - **Artistas Portuguesas**. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977.

[Vários Autores] - **Anos 70 Atravessar Fronteiras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

CLAUDE, Rogers, introd.; FORGE, Andrew e outros - **“Introduction”, 1914-1964, Jubilee Exhibition. Fifty Years of British Art**. Londres: Tate Gallery, 1964.

**Exposição Colectiva, 10 Artistas da Galeria São Mamede**. Lisboa, Galeria São Mamede, 1972.

FERNANDES, João; ROSENGARTEN, Ruth; LIVINGSTONE, Marco - **Paula Rego**. Porto: Fundação de Serralves, 2004.

FREITAS, Helena; RUIVO, Ana - **Paula Rego Anos 70: Contos Populares e Outras Histórias**. Cascais: Fundação Paula Rego, 2010.

GREER, Florence Germaine; WIGGINS, Colin - **Tales from The National Gallery**. Londres: National Gallery, 1991.

JORGE, João Miguel Fernandes - **Paula Rego no CAMB**. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2008.

LACERDA, Alberto - **Fragmentos de Um Poema Intitulado Paula Rego**. Lisboa: Sala de Arte Moderna, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1966.

LIVINGSTONE, Marco; CONTRERAS, Jorge - **Paula Rego**. Monterrey: Museu de Arte Contemporânea de Monterrey, 2010.

**London Group 1963**. Londres: Art Federation Galleries, Suffolk Street, 7 março a 29 março, 1963.

**London Group 1964**. Londres: Art Federation Galleries, Suffolk Street, 19 março a 10 abril, 1964.

**London Group 1965**. Londres: Art Federation Galleries, Suffolk Street, 1965.

**Paula Rego Pra Lá e Pra Cá**, Lisboa: Galeria 111, 1998.

**Representação Portuguesa à XIII Bienal de São Paulo**. São Paulo: XIII Bienal, 1975.

RIBEIRO, José Sommer e outros - **Paula Rego**. Lisboa: Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian e Porto: Casa de Serralves, 1988.

ROSENTHAL, T. G. - **Paula Rego – Oratório**. Londres: Marlborough Fine Art, 2010.

TAVARES, Salette - **A Estrutura Semântica na Obra de Paula Rego**. Lisboa: Exposição AICA, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1974

[Vários autores] - **Anos de Ruptura, Uma Perspetiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta**. Lisboa: Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura, ed., Livros Horizonte, 1994

WIGGINS, Colin - **Histórias da National Gallery, Paula Rego**. Lisboa: Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

WILLING, Victor - **Six Artists**. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1965.

WOHL, Helmut - **Paula Rego**. Lisboa: Galeria da Emenda, 1974.

WOHL, Helmut - **Portuguese Art Since 1910**. Londres: Royal Academy of Arts, 1978.

---

## Periódicos

[não assinado] - Paula Rego: pretendo quando pinto dar uma face ao medo. **O Século Ilustrado**, n.º 1462, 8 de janeiro 1966.

[não assinado] - Paula Rego e os seus universos subjectivos. **Diário de Notícias**, 13 de janeiro 1966.

[assinado M.A.] - Arte Degenerada na Pintura de Paula Rego. **Diário de Notícias**, 31 de dezembro 1965.

BRONZE, Francisco - Coluna de Crítica às Exposições. **Colóquio Artes**, n.º 36, Dezembro de 1967, p.14.

FORGE, Andrew -The Slade Three — To the Present Day. **MOTIF**, vol. 6, primavera1961.

GONÇALVES, Rui Mário - Crítica à Exposição Geral de Artes Plásticas. **Jornal de Artes e Letras**, 10 de janeiro 1962.

GUSMÃO, Artur de - II Exposição Geral de Artes Plásticas. **Jornal de Artes e Letras**, 1 de dezembro 1961.

LACERDA, Alberto - Paula Rego Nas Belas Artes. **Diário de Notícias**, 25 de dezembro 1965.

LACERDA, Alberto - Portuguese Art Since 1910. **Art Monthly**, n.º 20, outubro de 1970.

LACERDA, Alberto - A Modernidade da Pintura da Paula Rego. **Diário Popular**, n.º 467, 30 de dezembro 1965.

MACIEL, Artur - Crítica à II Exposição de Artes Plásticas. **Jornal de Artes e Letras**, 17 de fevereiro 1962.

MAGGIO, Nelson Di - Memorável Exposição de Paula Rego. **Flama**, n.º 931, 7 de janeiro 1966.

MAGGIO, Nelson Di - O Medo Criador. **Jornal de Letras e Artes**, 29 de dezembro 1965.

MILLER, Sandra - Fashioning Subversion – Clothes and Their Meaning in Paula Rego's Paintings [polifotocopiado]. **Apollo**, janeiro de 2006.

PERNES, Fernando - Entrevista com Paula Rego: A Minha Pintura Não é Neo-Dada. **Jornal de Letras e Artes**, 5 de Janeiro 1966.

PERNES, Fernando - Exposições na SNBA Galeria de Arte Moderna. Paula Rego Conduto Pomar Sá Nogueira. **Colóquio: Revista de Artes e Letras**, n.º 37, abril 1966.

PORFÍRIO, José Luís - Paula Rego, 74. **Diário de Lisboa**, 12 de julho 1974.

SOUSA, Rocha de - Paula Rego: A Voz e o Discurso. **Diário de Notícias**, 22 de Abril 1971.

SUTTON, Keith - Paula Rego: Every Picture Tells a Story. **London Life**, 19 de março 1966.

TAVARES, Salette - Dados Para Uma Leitura de Paula Rego. **Expresso**, 2 de Julho de 1974.

TAVARES, Salette - Excerto do poema em três tempos de Pedro Sete — para Paula Figueroa Rego. **Diário de Notícias**, 10 de fevereiro 1966.

WILLING, Victor - The Imagiconography of Paula Rego. Colóquio: Revista de Artes Visuais, Música e Bailado, s2, a.13, n.º 1, fevereiro de 1971

## **Bibliografia sobre A Tapeçaria e Arte Têxtil**

---

### **Livros e Monografias**

ALVES, Michel Toussaint e outros - **Francisco da Conceição Silva arquitecto 1922/1982**. Cascais: CONCEIÇÃO SILVA, João Pedro; CONCEIÇÃO SILVA, Francisco Manuel, coord., Blau, 1987.

- ARRUDA, Luísa; PEREIRA, Fernando Baptista - **Alcácer-Quibir de Paula Rego** [Polifotocopiado, Registo de Gravação de Conferência]. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2008.
- AUTHER, Elissa - Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960-80. **Journal of Modern Craft**, vol. 1, 2008, p. 13-14, apud The Textile Reader. Londres: HEMMING, Jessica, ed., Berg, 2012. 978-1-84788-634-7
- BARNDEN, Betty - **Guia Essencial de Bordado**. RIBEIRO CARVALHO, Maria do Carmo, trad. Lisboa: Lisma, 2006.
- BARNETT, Pennina e outros - **New Feminist Art Criticism**. Manchester: DEEPWELL, Katy, ed., Manchester University Press, 1995. ISBN: 978-0719042584
- BORGES, José António Brás - **Eduardo Anahory: percurso de um designer de arquitectura**. Lisboa: [s.n.], 2010. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, apresentada ao Instituto Superior Técnico de Lisboa.
- JARRY, Madeleine e outros - **Master Weavers Tapestry from the Dovecot Studios 1912-1980, an Edinburgh International Festival Exhibition organized by the Scottish Arts Council**. Edinburgh: Canongate, 1980.
- JEFFERIES, Janis - Contemporary Textiles: The Art Fabric. In **Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art**. Londres: MONEM, Nadine, ed., Black Dog Publishing, 2008.
- KUENZI, Andre; SARTORIS, Alberto - **La Nouvelle Tapisserie (Troisième Édition Revue et Augmentée)**. Paris/Lousanne: BILLETER, Erika; KATO, Kuniko Lucy, col., Bibliothèque des Arts, 1981.
- LEITE, Inês de Sousa - **Francisco da Conceição Silva, Para uma compreensão da obra do grande atelier/empresa - 1946/1975**. Lisboa: [s.n.], 2007. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- PARKER, Rozsika - **The Subversive Stich: Embroidery and The Making of The Feminine**. Kent: The Woman's Press, 1984.

SANTOS, Rui Afonso - O Design e a Decoração em Portugal, 1900 – 1994. In **História da Arte Portuguesa**, vol 3. Lisboa: PEREIRA Paulo, coord., Círculo de Leitores, 1995.

SILVA, Nuno Vassallo e – “Têxteis”, Artes Decorativas na Época dos Descobrimentos. In **Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX**. Lisboa: RODRIGUES, Dalila, coord., Fubu Editores, 2009.

RODRIGUES, Dalila - As Tapeçarias de Pastrana e os Painéis de São Vicente. Legado Artístico e Memória Simbólica do Reinado de D. Afonso V. In **A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana** [Catálogo da Exposição]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2010.

SOUSA GONÇALVES DE ALMEIDA LEITE, Inês de - **Francisco da Conceição Silva [Texto policopiado] : para uma compreensão da obra e do grande atelier/empresa - 1946/1975**. Lisboa: [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

---

## Catálogos

**8ª Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausana**, [catálogo ed. lit.]. Lisboa: BERGEN, Réne Bergen, introd., CITAM e FCG, 1977.

AZEVEDO, Fernando de - **Helena Lapas: Pequena Retrospectiva, Tapeçarias e Colagens**. Lisboa: British Council, 1994.

**Exposição de Tapeçaria** [catálogo]. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1976.

**Exposição de Tapeçaria Contemporânea: Grupo 3, 4, 5** [catálogo]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1978.

FREITAS, Maria Helena de - **O Duplo do Mundo**, [catálogo da exposição Lourdes Castro *Além da Sombra*]. Lisboa: CAMJAP FCG, 1992.

GONÇALVES, Rui Mário - **Fátima Vaz**. Lisboa: Galeria 111, 1971.

GONÇALVES, Rui Mário - **Manuel Baptista** [catálogo]. Lisboa: Galeria 111, 1973.

**Helena Lapas e Fátima Vaz: colchas em Patchwork e appliqué** [catálogo]. Lisboa: Altamira, 1983.

LIVINGSTONE, Marco – **“The Mom of Pop, Unpacking her Baggage”, Jann Haworth Artist’s Cut,** [catálogo]. Londres: Mayor Gallery, 2006.

MCFADDEN, David Revere; SCANLAN, Jennifer; STEIFFLE EDWARDS, Jennifer - **Radical Lace & Subversive Knitting.** Nova Iorque: Museum of Art & Design, 2007.

MCFARLANE, Kathleen e outros - **Contemporary British Tapestry.** Norwich: Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, 1981.

**Novos Sintomas na Pintura Portuguesa.** Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1970.

PRESTON, Victoria - **Contemporary British Tapestry.** Nottingham: British Council, Crafts Council, Nottingham Castle Museum, 1989.

RAPPOLT, Mark - Jann Haworth. In **Power Up: Female Pop Art.** Köln: STIEF, Angela, ed., DuMont Buchverlag, 2011.

SANTI, Orenzio - **Gisella Santi,** [catálogo da exposição Contextile]. Guimarães: Trienal de Arte Contemporânea, Fundação Cidade de Guimarães, 2012.

**Tapeçaria de Portalegre,** [catálogo]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

**Tapeçarias Kröner,** [catálogo ed. lit.]. Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1973.

TAVARES, Cristina Azevedo, introd. - **17º Aniversário do Grupo 3.4.5: Associação de Tapeçaria Contemporânea** [catálogo]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1995.

ZREBIEC, Alice e outros - **Tapestry The Narrative Voice,** [catálogo]. Aubusson: Musée Départemental de la Tapisserie, Centre Culturel et Artistique Jean Lurçat / École National d’Art Décoratif, (Exposição itinerante: 1989–1991), 1989.



---

## Periódicos

[não assinado] - **Agenda Cultural de Cascais**, n.º 28, CARVALHO, António, ed. coord., setembro/outubro de 2007.

[não assinado] - Entrevista a Manuel Baptista. **Jornal de Artes e Letras**, n.º 175, fevereiro de 1965.

BAKER, Roger - The Cloth Family Blake. **London Life Magazine**, 12 de fevereiro 1966.

BRONZE, Francisco. Crítica às exposições. **Colóquio: Revista de Artes e Letras**, n.º 47, fevereiro de 1968, p. 35-38.

BRONZE, Francisco - Exposições Hotel da Balaia na S.N.B.A.. **Colóquio: Revista de Artes e Letras**, n.º 47, fevereiro de 1968.

COULONGES, Henri e outros - La Tapisserie de la Reine Mathilde a Bayeux. In **L'Art Ornamental**, n.º4. Paris: SKIRA, Albert, dir., Hachette-Fabri-Skira, 1969.

DIONÍSIO, Mário - A Tapeçaria e a França Renascente. **Mundo Literário**, 23 de novembro 1946.

DIONÍSIO, Mário - **Encontros de Paris**. Lisboa: [s.n.], 1951.

DIONÍSIO, Mário - Tapeçaria moderna. **O Comércio do Porto**, sup. Cultura e Arte, vol. II, [s.d.], p. 198-203.

FRANÇA, José Augusto - Concurso de Tapeçarias para a Sala de Honra da FCG. **Colóquio: Revista de Artes e Letras**, n.º 45, outubro de 1967.

FRANÇA, José Augusto - 8ª Bienal da Tapeçaria de Lausana. **Colóquio Artes: Revista de Artes Visuais, Música e Bailado**, s2. A20, n.º 36, Março 1978.

FRIGÉRIO, Simone - Bienal de Lausane. **Colóquio: Revista de Artes Visuais, Música e Bailado**, s2, a.13, n.º 4, Outubro 1971.

GILLES, Xavier - La nouvelle tapisserie. **L'Oeil Revue d'Art Mensuelle**, n.º 220, novembro 1973.

GONÇALVES, Rui Mário - Carta de Lisboa. **Colóquio Artes: Revista de Artes Visuais, Música e Bailado**, s2. A20, n.º 38, Setembro 1978.

JACOB, Luis - Textiles: Art and the Social Fabric. **C Magazine**, vol. 106, versão 2010.

JEFFERIES, Janis - The Development and Role of Soft Material in British Painting and Sculpture and the Textile Arts. **The Textile Society Newsletter for the Study of Textile Art, Design and Theory**, nº4, outono 1985.

LURÇAT, Jean - Notes sur la conception de l'artiste et sur l'art mural. **Colóquio: Revista de Artes e Letras**, nº 4, julho de 1959.

NERY, Eduardo - A Tapeçaria e os seus problemas. **Jornal de Letras e Artes**, nº 216, 17 de novembro de 1965.

NERY, Eduardo - Lurçat e o Renascimento da Tapeçaria. **Colóquio: Revista de Artes e Letras**, nº 37, fevereiro de 1966, p. 7-8.

NOCHLIN, Linda - Women and the Decorative Arts. **Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics**, vol. 1, nº 4, inverno 1977-1978.

POMAR, Alexandre e outros - **Nós na Arte: tapeçarias de Portalegre e arte contemporânea**. Lisboa: GASPAR, Diogo, coord. geral, Museu da Presidência da República, 2009.

POMAR, Júlio - Decorativo, apenas? **Arquitectura**, nº 30, abril-maio 1949.

RITSCHARD, Claude - À propôs de la 8E Biennale Internationale de la tapisserie: une critique de la tapisserie est-elle possible?. **Colóquio Artes: Revista de Artes Visuais, Música e Bailado**, s2. A20, nº 37, junho 1978.

SOUSA, Rocha de - Tapeçarias +/- Tapeçarias. **Diário de Lisboa**, 29 de Abril 1971

WILSON, Grant - Goshka Macuga Antimatéria. **Flash Art**, [Ipad International Edition], vol XLIV, nº 278, maio-junho 2011.

## Bibliografia História de Arte Contemporânea

---

### Livros e Monografias

- [Vários Autores] **História da Arte Portuguesa**. Lisboa: PEREIRA, Paulo, dir., vol. III, Círculo de Leitores, 1995. ISBN 972-42-1225-4
- BELL, Julian - **Espelho do Mundo. Uma Nova História da Arte**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. ISBN: 9789899556553
- COMPTON, Susan; DAWN, Ades, eds. - **British Art in the 20th Century: The Modern Movement**. [s.l.]: Royal Academy of Arts, Prestel-Verlag, 1987. ISBN: 978-3791307985
- FOSTER, Hal - **The Return of the Real: The Avant Gard at the End of the Century**. Londres: MIT Press, 1996. ISBN: 978-0262561075
- FOSTER, Hal e outros - **Art Since 1900, Modernism Anti Modernism Postmodernism**. Londres: Thames & Hudson, 2004. ISBN: 9780500238189
- FRANÇA, José Augusto - O Modernismo. In **História da Arte em Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, vol. 6, 2004. ISBN: 9789722332446
- COOKE, Lynne - Thought Made in the Mouth. In **Victor Willing**. Londres: BRADLEY, Fiona, ed., Tate Publishing, 2000.
- FRANÇA, José Augusto - **Panorama arte portuguesa no século XX**. Porto: PERNES, Fernando, ALVES, Armando Alves, eds., Campo das Letras/ Fundação Serralves, 1999. ISBN: 9789726102120
- FRANÇA, José-Augusto - **Arte em Portugal no Século XX**. Lisboa: Bertrand, 2001.
- GONÇALVES, Rui Mário - **A arte portuguesa do século XX**. Lisboa: Temas e Debates, 1998. ISBN: 9789727591329
- GONÇALVES, Rui Mário - De 1945 à actualidade. In **Colecção História da Arte em Portugal**. Lisboa: Alfa, vol. 13, 1988.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel - Percursos da Modernidade (1800/1990). In **História das Artes Plásticas**. Lisboa:, IN-CM, 1991.

MACEDO, Rita - **Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista 1968-1974**. Lisboa: [s.n.], 1999.  
Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

TANNING, Dorothea - **Between Lives: An Artist and her World**. Nova Iorque: W W Norton & Co Inc, 2001, p. 282. ISBN: 9780393050400

TAVARES, Salette – **Menez**. In Coleção Arte e Artistas. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Imprensa, 1983. ISBN: 0053000098465

---

## Catálogos

[Vários Autores] - **Anos de Ruptura: Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta**, [catálogo da exposição Anos 60]. Lisboa: Livros Horizonte, 1994. ISBN: 972-24-0867-4

ALLMER, Patricia, e outros - **Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism** [catálogo Manchester: Manchester Art Gallery 26.9.2009 - 10.1.2010]. Manchester: Prestel Publishing, 2009. ISBN: 9783791343655

CASTRO, Laura - Carlos Carreiro no Singular e no Plural, [catálogo] Carlos Carreiro na Coleção de Carlos Carreiro 1967/2010. Matosinhos: Galeria Municipal de Matosinhos, 2011.

CANDEIAS, Ana Filipa; RUIVO, Ana; SILVA, Raquel - **50 Anos de Arte Portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. ISBN 978-972-678-043-4

DOUGLAS, Caroline - **Transmitter/ Receiver: The Persistence of Collage**. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2011. ISBN-13: 978-1853322983

LAMBIRTH, Andrew - **Eileen Agar: An Eye for Collage**. Chichester: Pallant House Gallery, 2008.

---

## Periódicos

[Vários Autoores] - **Circa 1968**. Porto: Fundação de Serralves, 1999. ISBN: 9789727390625

ESAGUY, José de - **Alcácer-Quibir, 1578** [Separata da revista Ver e Crer]. Lisboa: Editorial Império, 1950.

ESQUÍVEL, Patrícia - Mulheres Artistas na Idade da Razão. Arte e Crítica na Década de 1960 em Portugal. **Ex æquo**, n.º 21, 2010.

MARQUES, Bruno - O Retrato de Dom Sebastião: Costa Pinheiro ou a Desmitificação da Retratarística Histórica Oficial. **Revista de História da Arte**, n.º 5, 2008.

STONARD, John-Paul - Eduardo Paolozzi's Psychological Atlas. **October**. ISSN 0162-2870. N.º 136, primavera 2011, p. 51-62.

WILLING, Victor - **Travel By Bus**, 1954, apud. catálogo da exposição Victor Willing - Uma Retrospectiva. Cascais: Fundação Paula Rego, 2010, p163.

## Bibliografia Geral

---

### Livros e Monografias

ADAMGY, M. Youssef - **Guia para aqueles que desejam abraçar o Islão**. Lisboa: Al Furqan, 2001.

BEAUVOIR, Simone - **Le Deuxième Sexe**. Paris: Gallimard, 1949. ISBN 978-2-07-032351-7

HORTA, Maria Teresa - **Só de Amor**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Março 2009

RANCIÈRE, Jacques - **O Espectador Emancipado**. JUSTO, José Miranda, trad. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RÉGIO, José - El Rei Sebastião. Poema Espectacular em 3 Actos. In **José Régio Obra Completa – Teatro**. Lisboa: Imprensa Casa da Moeda, vol. II, 2005.

SOUSA, Luís Amorim - **Londres e Companhia**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. ISBN: 9789723709131

## Netgrafia

---

[não assinado] - **Radical Lace & Subversive Knitting** [Texto de Apresentação da Exposição no site do Museum of Arts And Design <http://collections.madmuseum.org>], 2007.

[não assinado] - **Atos dos Apóstolos**. Texto de apresentação dos cartões de tapeçaria de Raphael, 1483 e 1515, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons>, consultado pela última vez em setembro 2012.

HENDRIKS, Shaykh Ahmad - **The Major Sins by Shaykh Ahmad Hendricks – seventeen major sins**. Cidade do Cabo: Al-Zawiyah Institute, [www.zawiyah.org.za/index.php?option=com\\_content&view=article&id=93:the-major-sins-by-shaykh-ahmad-hendirks&catid=47:tasawwuf&Itemid=90](http://www.zawiyah.org.za/index.php?option=com_content&view=article&id=93:the-major-sins-by-shaykh-ahmad-hendirks&catid=47:tasawwuf&Itemid=90), consultado pela última vez em Abril 2013.

**Projeto Deep Zoom**, [http://viagens.pt.msn.com/deepzoom\\_paula\\_rego](http://viagens.pt.msn.com/deepzoom_paula_rego), consultado pela última vez em setembro 2012.

**Qran** [[www.qran.com](http://www.qran.com)], consultado pela última vez em abril 2013.

ROBERTSON, Jean -Feminism and Fiber: A History of Art Criticism. **The Surface Design Journal**, [www.surfacedesign.org](http://www surfacedesign.org), consultado pela última vez em setembro 2012.

**Textiles Art and the Social Fabric**. Texto de Apresentação da Exposição no Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen.

[http://muhka.be/toont\\_beeldende\\_kunst\\_detail.php?la=en&date=&id=3014&subbase=&jaartal=&jaargang=&letter=&person\\_id=&work\\_id=&project\\_id=&zoekstring](http://muhka.be/toont_beeldende_kunst_detail.php?la=en&date=&id=3014&subbase=&jaartal=&jaargang=&letter=&person_id=&work_id=&project_id=&zoekstring), consultado pela última vez em setembro 2011.

## Índice de Imagens

---

|   |    |
|---|----|
| 1. Paula Rego, <i>A Dança da Sorte</i> , c.1963 .....   | 42 |
| 2. Paula Rego, <i>Under Milk Wood</i> , 1954 .....  | 43 |
| 3. Paula Rego, <i>Circo Ambulante</i> , 1960 .....  | 43 |
| 4. Paula Rego, <i>Banho Turco</i> , 1960. ....  | 43 |
| 5. Entrevista, n.a., “Paula Rego: Pretendo quando pinto dar uma face ao medo”, <i>Século Ilustrado</i> . .. | 43 |
| 6. Paula Rego, <i>Mártires</i> , 1967 .....   | 44 |
| 7. Paula Rego, <i>Lenço dos Amores</i> , 1968 .....   | 44 |
| 8. Paula Rego, <i>Quebra Cabeças</i> , 1964 .....   | 44 |
| 9. Paula Rego, <i>Histórias de Todos os Dias - A Visita da Madrinha</i> , 1970 .....                        | 45 |
| 10. Paula Rego, <i>Hidra</i> , 1969 .....   | 45 |
| 11. Eduardo Batarda, <i>La Tapisserie Française</i> , 1972.....   | 48 |
| 12 - Menez, <i>Tapeçaria</i> , 1967.....  | 87 |
| 13 - Roteiro das Obras de Arte do Hotel da Balaia.....  | 87 |
| 14 - Gisela Santi, <i>Velas</i> , 1979 .....  | 88 |
| 15 - Sonia Delaunay, <i>Tapisserie Broderie de Feuillages</i> , 1909 .....                                  | 89 |
| 16 - Eileen Agar, <i>Angel of Anarchy</i> , 1936-40 .....   | 89 |
| 17 - Manuel Batista, <i>Estudos 1º Caderno; Dez. 1969 – 70</i> .....  | 89 |
| 18 - Jann Haworth, <i>A Lindner Dolly with Steinberg Clothes, a Homage</i> , 1967 .....                     | 90 |
| 19 - Menez, <i>Bordado</i> , 1966, 95 x 110 cm, coleção Manuel de Brito .....                               | 90 |
| 20 - Helena Lapas, <i>Semente</i> , 1967 .....  | 91 |



|   |     |
|---|-----|
| 21. Paula Rego, <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966 .....                                | 119 |
| 22. Hotel Algarve, 1967, vista aérea; logotipo .....  | 119 |
| 23. Pormenor da <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> . Figura de Leão .....                      | 120 |
| 24. Fotografia da <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , ainda em execução .....                 | 120 |
| 25. Paula Rego, Pormenor de <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966.....                     | 120 |
| 26. Paula Rego, Pormenores <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966.....                      | 121 |
| 27. Paula Rego, Pormenores <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966. ....                     | 121 |
| 28. Paula Rego, Pormenor <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966. ....                       | 122 |
| 29. Paula Rego, Pormenores <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966. ....                     | 123 |
| 30. Fotografia do Ateliê da Barra no Rio de Janeiro, 1975 a 1981. ....                      | 123 |
| 31. Paula Rego, <i>Figo Verde</i> , n.d. ....   | 123 |
| 32. Imagens: <i>La Tapisserie de la Reine Mathilde a Bayeux</i> . ....                      | 123 |
| 33. Paula Rego, Pormenor da secção da direita, <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966. .... | 124 |
| 34. Paula Rego, Pormenor da secção da direita, <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966. .... | 124 |
| 35. Paula Rego, Pormenor da secção da direita, <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966.....  | 124 |
| 36. Paula Rego, Pormenor da secção central, <i>Tapeçaria Alcácer-Quibir</i> , 1966 .....    | 124 |

## Anexos

---

## Índice

|  |      |
|--|------|
| <b>Anexo 1.</b> Recibo de venda da Tapeçaria Alcácer-Quibir, cedido por João Pedro Conceição Silva, em entrevista no seu ateliê, setembro 2012 .....   | vi   |
| <b>Anexo 2.</b> Email, início do processo da CMC para aquisição da tapeçaria, cedido pelo Dr. António Carvalho, em entrevista em março 2012 .....  | vii  |
| <b>Anexo 3.</b> Relatório de Avaliação da Tapeçaria, incluindo documento entregue por Paula Rego, confirmando a sua autoria, cedido pelo Dr. António Carvalho, em entrevista em março 2012 ..... | viii |

FACTURA N.º 101

Lisboa, de Abril de 1971  
O Ex.º Sr. Arq. Conceição e Silva

DEVE

|   |   |          |
|---|---|----------|
| 1 | Quadro pinturas de Paula Rego n.º<br>ref. 352 | 50000,00 |
|---|---|----------|

MUS 10018 - 00037

F.R.  t.b.

*Paula Rego*

PAULA REGO WILLING  
ESTORIL

RECEBI DO ARQ. CONCEIÇÃO SILVA A QUANTIA DE 100.000\$00 ( CEM MIL  
RESCUDOS ) REFERENTE A VENDA DO PAINEL EM PATCHWORK DE MINHA AU-  
TORIA.

SÃO: CEM MIL RESCUDOS

LISBOA, 29 DE SETEMBRO DE 1972

*recebi por Paula Rego  
Willing*

*V. 1*  

Interveniente: António Carvalho  
Despachante: António Carvalho  
Recepção: 07-08-2006 9:41  
Despacho: 07-08-2006 12:06  
Documentos:  
Cópias Para:  
Texto do Despacho:À DMUS

T.C. Contactei já telefonicamente a Sr<sup>a</sup> Arq<sup>a</sup> Maria Luísa Pires, representante da proprietária da tapeçaria, a qual informei que se deu início à instrução do processo de candidatura para a obtenção de financiamento para a aquisição da dita peça de arte. Assim sendo, solicito que se junte o parecer técnico que compete à DMUS elaborar, podendo posteriormente ser anexado a proposta de ofício para propor à Sr<sup>a</sup> Vereadora do Pelouro da Cultura, Dr<sup>a</sup> Ana Clara Justino, assinará, caso concorde, quando o registo for devolvido ao DEC. Agradeço.

António Carvalho  
(DDEC)

| Descrição          | Detalhe  |
|--------------------|--|
| Etapa nº:          | 14   |
| Estado:            | <input checked="" type="checkbox"/> Despachada |
| Interveniente:     | Carla Fernandes                                |
| Despachante:       | Carla Fernandes                                |
| Recepção:          | 07-08-2006 12:06                               |
| Despacho:          | 08-08-2006 13:54                               |
| Documentos:        |  |
| Cópias Para:       |  |
| Texto do Despacho: | Ao DEC,  |

No âmbito do projecto da futura "Casa das Histórias e dos Desenhos Paula Rego", a aquisição da tapeçaria "Batalha de Alcácer - Quibir" reveste-se do maior interesse, tendo em linha de conta as seguintes premissas:

1. Trata-se de um dos raros trabalhos de Paula Rego que passou a suporte textil, garantindo-se assim, a sua raridade no contexto de uma colecção verdadeiramente valiosa.
2. O interesse da Pintora na sua exposição numa das salas do Museu motivou, no projecto de arquitectura da autoria do Arq. Eduardo Souto de Mouro, a projecção de uma sala específica para que tal seja possível.
3. O tema "Batalha de Alcacer-Quibir", é da maior relevância para a História e imaginário nacionais, pelo que o futuro museu ficará amplamente valorizado com a integração de uma obra com esta iconografia.
4. Estando o projecto ainda numa fase preliminar no que cabe ao guião expositivo, este é o momento indicado para se fazerem as grandes opções relativamente às obras para exposição, sendo que uma tapeçaria destas dimensões, que envolve as questões supracitadas e que está à venda, integra-se, perfeitamente, no conjunto das opções que cabe à CMC tomar atempadamente.

À Consideração Superior.

Carla Varela Fernandes  
(CDMUS)



Maria Pia de Albergaria Diniz  
João de Noronha e Távora Magalhães

## AVALIAÇÃO

Câmara Municipal de Cascais  
Departamento Municipal de Cultura

Paula Rego - Tapeçaria


Abril | Maio 2005

Adiante apresentaremos o resultado da avaliação realizada a pedido da Câmara Municipal de Cascais de uma tapeçaria da autoria da pintora Paula Rego.

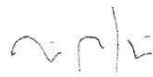
Atribuiu-se de boa fé o valor que acreditamos ser o correspondente à realidade do mercado da arte nacional e internacional, tendo em conta diversos factores objectivos e subjectivos: ano, técnicas e suportes, qualidade do trabalho artístico, dimensões e estado de conservação. A estes factores foi necessário acrescentar um grau de ponderação relativo à apetência comercial do mercado pela peça em causa no momento presente.

A avaliação é apresentada com uma descrição informativa das peça e com uma imagem da mesma que pretende apenas auxiliar a sua identificação.

Estaremos sempre disponíveis para qualquer necessidade de esclarecimento que possa surgir no futuro.



Maria Pia Diniz



João Magalhães

Abril | Maio 2005





**OBRA**  
Paula Rego - n.1935  
"Batalha de Alcácer Quibir"  
Tapeçaria com base de linho, bordada e com aplicações de diversos tecidos  
1966  
Dim. - 2,5 x 6,5 m  
**VALOR**  
€ 175.000 (cento e setenta e cinco mil euros)

Maria Pia de Albergaria Diniz  
João de Noronha e Tavora Magalhães

Rua das Janelas Verdes, 88, 1.º Esc., 1200-691 Lisboa | Tel: +351 932 393 466 | +351 917 242 026



